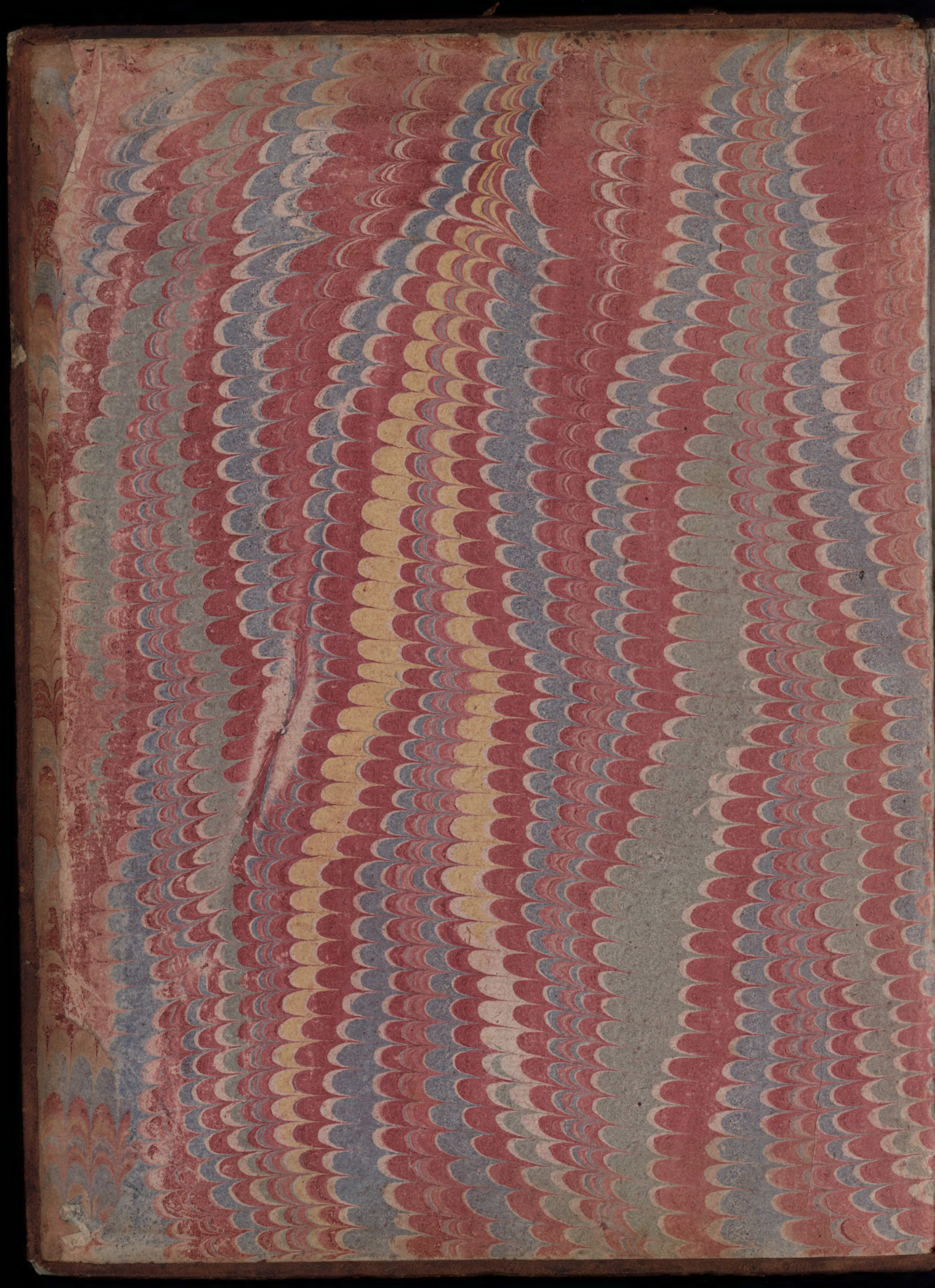






ejo ecc

101 engravings –
(1754 1st ed.?)

$35

4°: a⁴; A-V⁴ = 84 ll. + 100 numbered plates + 1 unnumbered (at V3)

MÉTHODE

POUR APPRENDRE

LE DESSIN,

OU l'on donne les Regles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoiſſance, & s'y perfectionner en peu de tems:

ENRICHIE de cent Planches repréſentant différentes parties du Corps Humain d'après RAPHAEL & les autres grands Maîtres; pluſieurs Figures Académiques deſſinées d'après nature par M. COCHIN; les proportions & les meſures des plus beaux Antiques qui ſe voient en Italie, & quelques études d'Animaux & de Payſage.

Par CHARLES-ANTOINE JOMBERT.

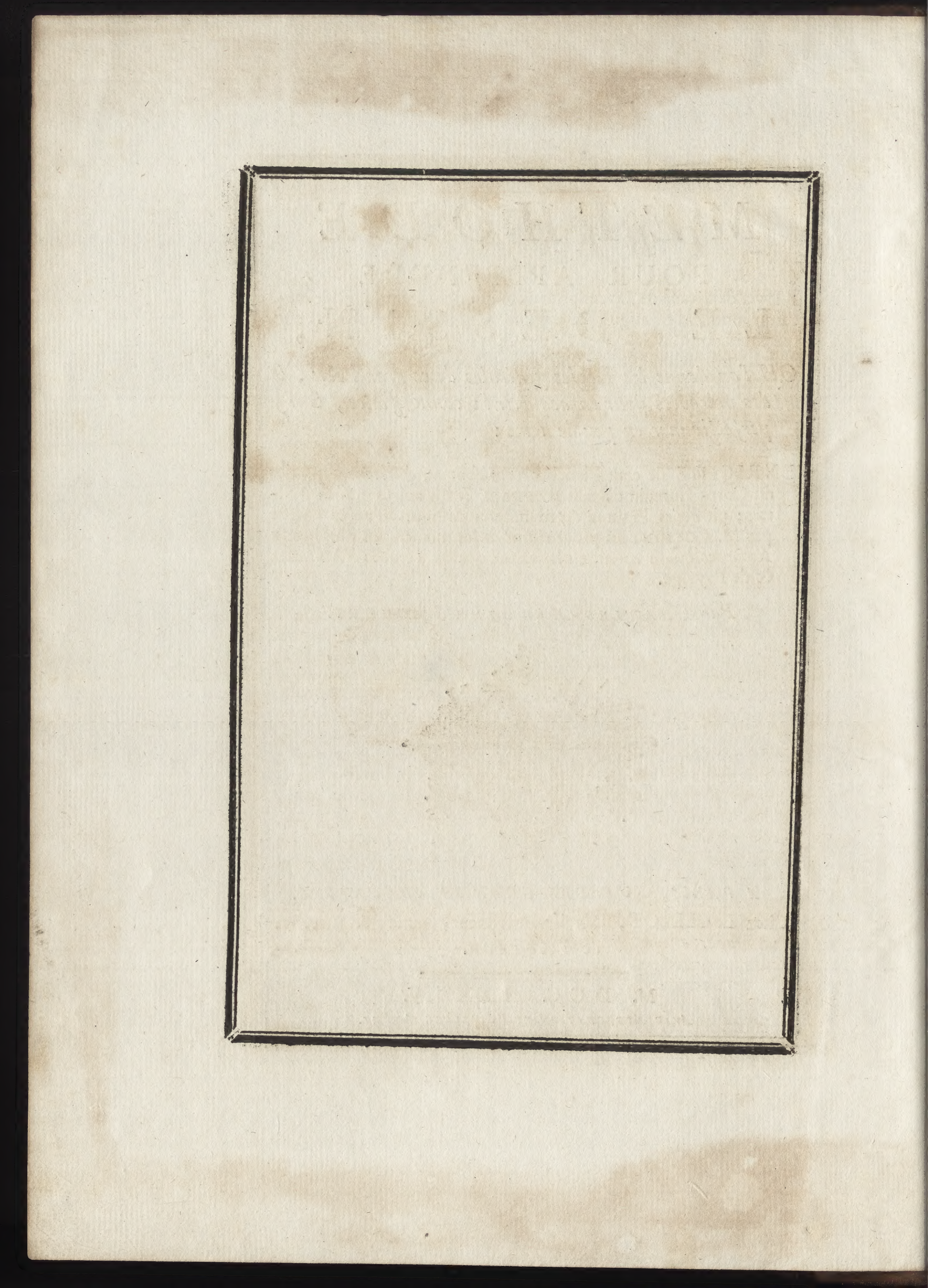


A PARIS, RUE DES GRANDS AUGUSTINS.

Chez BARROIS l'aîné, Libraire, rue de Savoie, n°. 23.

M. DCC. LXXXIV.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.



PRÉFACE.

Il y a déja tant de Livres pour apprendre le Deſſin, qu'il ſembleroit inutile d'en augmenter encore le nombre. En effet, il n'y a preſque point de Peintre ni de Graveur un peu habile, qui n'ait donné quelque Recueil d'*Etudes* de têtes, pieds & mains, & même de figures entieres, ſoit nues ou habillées, ſous le titre de *Livre à deſſiner.* Chacun connoît ceux de *Laireſſe*, de *Bloëmart*, de *Gerard Hoet*, de *Biſſchop*, de *Sandrart*, de *le Clerc*, *les Etudes de Watteau*, & une infinité d'autres qui ſe trouvent inſérés dans les œuvres des grands Maîtres. Il eſt vrai qu'on doit moins les regarder comme des Livres, que comme des Recueils d'Eſtampes propres à former la main & le goût des perſonnes qui veulent s'exercer dans l'Art du Deſſin : car, à l'exeption de ceux de *Laireſſe & de Hoet*, il n'y en a pas un qui ait ſeulement une page de diſcours, ni le moindre élément du Deſſin.

Il parut en 1740 un Livre ſous le titre de *Nouvelle Méthode pour apprendre à deſſiner ſans maître*, accompagné d'une grande quantité de Planches deſſinées & gravées par *Abr. Boſſe.* On y avoit ajouté un Recueil de Vignettes & quelques Académies faites d'après nature par M. *Cochin.* Quoique le diſcours en fût fort abrégé, & qu'il y eût même des Chapitres entiers qui n'avoient point de rapport à l'Art du Deſſin, ainſi que beaucoup de Planches peu intereſſantes & de mauvais goût, le peu de principes qui s'y trouvoient raſſemblés furent aſſez goûtés des Artiſtes & des amateurs pour procurer le débit de toute l'édition, & il n'en reſte plus actuellement aucun Exemplaire. On a donc penſé qu'on feroit plaiſir à ces mêmes perſonnes en compoſant un nouvel ouvrage ſur le plan de l'ancien, & en donnant en même-tems plus d'ordre & détendue aux principes qui peuvent faciliter aux jeunes gens l'étude de ce grand Art. On a ſupprimé toutes les Planches gravées anciennement par *Boſſe*, qui étoient pour la plûpart aſſez mal deſſinées, & l'on y a ſubſtitué des Etudes en grand de têtes, & autres parties du corps humain, tirées des tableaux des plus grands Maîtres d'Italie, tels que Raphaël, les Carraches, le Dominiquin, le Guide, &c. Ainſi l'on a lieu d'eſpérer que le choix que l'on a fait de leurs plus beaux morceaux pour les faire graver, & les préceptes que l'on donne

aux Commençans pour les diriger dans leurs études, rendront ce Livre d'une plus grande utilité que tous ceux qui ont paru jusqu'à préfent fur cette matiere. On n'ignore pas qu'il y a bien des chofes qui fe démontrent mieux & plus facilement par la pratique & l'opération manuelle que par de longs difcours. On fçait auffi qu'un habile Deffinateur, le porte-crayon à la main, eft plus en état d'inftruire fes éleves & de leur apprendre les élémens de fon Art, que le Livre le plus détaillé & les raifonnemens les mieux démontrés : mais on doit confidérer que la lecture de cet Ouvrage, loin d'exclure les inftructions qu'on peut recevoir d'un habile Maître, contribuera au contraire à leur en rappeller l'idée fi elle venoit à s'échapper de leur mémoire. D'ailleurs combien de lieux éloignés des grandes Villes, & même combien de Villes de Province où l'on eft totalement dénué du fecours des Maîtres, & où de jeunes gens qui voudroient apprendre à deffiner, ne trouveroient perfonne qui fût capable de les conduire ou de leur indiquer la route qu'ils doivent fuivre dans leurs études ! On eft trop heureux alors de trouver quelque livre qui puiffe fuppléer au défaut d'un Maître ; & il n'eft pas douteux que celui-ci feroit d'un grand fecours en pareille conjoncture.

Après avoir fait fentir l'utilité de cet ouvrage, il ne nous refte plus qu'à rendre compte du plan que l'on s'y eft propofé, & de l'ordre qu'on a tenu dans les inftructions que l'on y donne aux Commençans ; & comme la Table des Chapitres, qui eft à la fin du Livre, eft prefque fuffifante pour mettre le Lecteur au fait de ce qui y eft contenu, nous nous contenterons d'expofer ici en abrégé ce qui fait l'objet de chacun d'eux en particulier.

Cet Ouvrage eft divifé en huit Chapitres. Le premier traite de la ftructure du Corps humain. On y donne une idée générale de l'Anatomie qui a paru fuffifante pour mettre un Deffinateur à portée de connoître tous les mouvemens & la difpofition des mufcles, ainfi que la ftructure & l'emmanchement des os qui foutiennent toute cette machine. Il lui fera facile de fe mettre au fait de ce qu'il eft obligé d'apprendre de cette fcience, fi en lifant avec attention ce qu'on en dit ici, il jette en même-tems les yeux fur les fix premieres Planches, qui repréfentent un fquélette & un écorché, vus de différens côtés. Ces gravures font faites d'après les Planches originales deffinées par *le Titien*, pour le Livre d'Anatomie de *Vezale*.

On rapporte dans le fecond Chapitre les proportions du Corps Humain, fuivant les principaux Auteurs qui ont écrit fur cette

matiere. On convient que ce que l'on dit ici peut être regardé plutôt comme un objet de pure curiosité, que comme une chose nécessaire pour l'instruction des jeunes gens ; mais il peut se rencontrer plusieurs personnes qui seroient tentées de faire à cette occasion les mêmes recherches que nous avons faites, & nous croyons leur rendre un vrai service en leur épargnant la fatigue de parcourir tant de volumes pour acquérir une connoissance aussi superficielle. On trouvera donc rassemblé dans ce Chapitre tout ce qu'il y a de plus curieux & de plus instructif sur ce sujet.

On entre en matiere dans le troisieme Chapitre : il a pour objet l'étude du Dessin. On y traite d'abord des dispositions qu'on doit y apporter, & de la maniere dont il faut s'y prendre pour y faire quelque progrès. Pour cet effet, à la suite des Planches d'Anatomie dont on vient de faire mention, on donne des regles pour les mesures du Corps Humain, & des Etudes de ses différentes parties, dessinées le plus en grand qu'il a été possible. On prouve dans ce Chapitre la nécessité qu'il y a de terminer ses dessins, & de s'accoutumer de bonne heure à bien finir les têtes, pieds & mains de ses figures. On y enseigne quelques pratiques pour profiter dans ses études, & l'on finit par celle d'après le modele, & par la maniere dont on peut corriger la nature.

Le Chapitre quatrieme contient plusieurs détails sur la pratique du Dessin, & l'on y explique différentes manieres de dessiner, soit au crayon ou à la plume, soit par le moyen du lavis & des couleurs. On y parle des divers papiers sur lesquels on peut dessiner, des crayons dont on se sert, des plumes, &c. On y indique la maniere dont on doit préparer un dessin, ce qu'on entend par *esquisser*, par quel moyen on peut se rendre le coup d'œil juste & se faciliter l'exécution de la main. Enfin l'on y établit des regles pour ombrer de bon goût un dessin, suivant les manieres les plus usitées, soit en grainant, soit en hachant, ou en estompant, soit en se servant de la plume ou du lavis.

Le cinquieme Chapitre est un des plus interressans de cet Ouvrage. On y expose les proportions des plus beaux Antiques qui se voient en Italie ; on y détaille jusqu'à leurs plus petites mesures ; on y rend un compte exact & impartial des beautés de chacun de ces chefs-d'œuvres qui font l'étonnement de tous les Artistes & des personnes qui ont de la connoissance dans le Dessin. Les Partisans outrés de l'Antiquité, accoutumés à admi-

rer aveuglément & ſans aucun examen, tout ce qui en porte le caractere, ſeront peut-être ſcandaliſés de voir qu'on expoſe ici trop librement ſon ſentiment ſur des monumens ſi reſpectables, & de ce qu'on a oſé y remarquer quelques défauts. Mais il eſt bon de les prevenir que nous ne diſons rien de nous-mêmes dans ce Chapitre, & que les jugemens qui y ſont portés ſur ces merveilles de l'Art nous ont été communiqués par des Artiſtes d'un mérite ſupérieur, qui ont fait un aſſez long ſéjour en Italie pour pouvoir les apprécier à leur juſte valeur, & qui ſont auſſi en état d'en connoître les défauts, que d'en ſentir les beautés. Les figures au trait que l'on en trouve ici ont été deſſinées ſur les lieux, & meſurées par ordre du Roi, pour ſervir d'inſtruction aux éleves de l'Académie, par J. B. Corneille, Peintre célébre; c'eſt ce même Artiſte qui les a auſſi gravées à l'eau forte, telles qu'on les donne ici: c'eſt pourquoi l'on peut compter ſur la juſteſſe & la préciſion des meſures qui y ſont marquées.

Le ſixieme Chapitre renferme les préceptes les plus utiles qu'on puiſſe donner à de jeunes Deſſinateurs pour parvenir à imiter avec quelque ſuccès les diverſes productions de la nature. On y enſeigne l'ordre qu'on doit tenir dans ſes études, les connoiſſances néceſſaires à un Peintre pour parvenir à la perfection de ſon Art, en quel tems on doit ſe livrer à l'étude du modele & à celle d'après l'Antique. On y expoſe la néceſſité qu'il y a d'apprendre de bonne heure la ſcience du coloris: on y dévoile la magie du *clair obſcur*, ſi néceſſaire dans un tableau, ou dans un deſſin, pour en faire valoir la compoſition. On y traite enſuite des draperies de différente nature, du choix & de la diſpoſition de leurs plis, & de l'étude qu'on en fait d'après le *mannequin*. On dit enfin quelque choſe de l'étude qu'on doit faire des Animaux pour les rendre avec plus de vérité, & l'on paſſe à celle du Payſage, lequel étant ſuſceptible d'une variété infinie, exige auſſi une étude particuliere & un travail différent, ſuivant la nature des divers ſujets qu'on veut repréſenter.

Le Chapitre ſeptieme contient diverſes pratiques ou inventions méchaniques pour copier un Deſſin, qui ſeront très-utiles aux perſonnes qui ne ſavent que très-peu ou point du tout deſſiner. On y enſeigne la maniere de piquer, de poncer, de calquer un Deſſin, de le prendre à la vitre, au voile, &c. on y parle enſuite de la réduction de grand en petit & de petit en grand, ce qui ſe fait par le moyen des carreaux que l'on trace en pareille quantité ſur l'original & ſur la copie que l'on veut

faire, ou bien avec le fecours de quelques inftrumens de Mathématique qui font détaillés & expliqués dans ce Chapitre.

Le huitieme & dernier Chapitre eft extrait de *l'Effai de Perfpective* par M. *s'Gravefande*, très-connu par fes Ouvrages. Cet illuftre Mathématicien donne à la fin de ce petit Livre, qui eft devenu extrêmement rare, la defcription de deux chambres obfcures portatives qui paroiffent fort curieufes. Plufieurs habiles Artiftes en ont même fait ufage avec beaucoup de fuccès pour deffiner & peindre des vues de Bâtimens, des Payfages, ou toute autre chofe. Nous avons cru ne pouvoir mieux terminer cet Ouvrage fur le Deffin, qu'en les rapportant ici avec leurs développemens, & en expliquant la maniere de s'en fervir pour deffiner des vues, copier des tableaux, faire des portraits, &c. On a ajouté à la fin de ce chapitre la defcription & la figure d'une troifieme chambre obfcure qui a la forme d'un gros livre, & qui eft beaucoup plus fimple & plus portative que les deux autres.

Voila tout ce qu'on avoit à dire fur ce qui eft contenu dans cet Ouvrage, qui eft dailleurs accompagné de cent Planches, dans lefquelles on a donné divers exemples de toutes les parties du Deffin dont il eft fait mention dans le difcours. On y trouvera fur-tout beaucoup d'Études de têtes deffinées en grand, des Académies deffinées d'après nature, la repréfentation des ftatues antiques dont il eft parlé dans le cinquieme Chapitre, avec toutes leurs mefures & leurs divifions, & enfin quelques Etudes d'Animaux & de Payfages. Comme on n'a employé que d'habiles gens pour la gravure de ces Planches, & qu'on n'a rien épargné pour l'exécution de cet Ouvrage, on a lieu d'efpérer que le Public lui fera un favorable accueil. Enfin l'on aura rempli l'objet qu'on s'étoit propofé, fi ce Livre peut être de quelque utilité aux perfonnes pour qui il eft compofé.





MÉTHODE



MÉTHODE
POUR APPRENDRE
LE DESSIN.

CHAPITRE PREMIER.

De la Structure du Corps Humain.

LE Deſſin eſt l'ame de la peinture, & la premiere des connoiſſances que doit poſſéder celui qui ſe deſtine à cette noble profeſſion. Il donne non-ſeulement le trait extérieur de tous les corps, mais encore il exprime la différence de leurs ſuperficies & les apparences viſibles de la matiere dont il ſont compoſés. En caractériſant les divers mouvemens des muſcles, il fait paroître plus ou moins d'efforts dans chaque partie du corps humain, ſuivant les actions fortes ou foibles qu'on veut repréſenter:

il indique par les divers altérations du visage, les differentes passions dont l'ame est intérieurement agitée; enfin il peut représenter tous les objets de la nature sans le secours de la variété des couleurs.

Avant que d'entrer en matiere, il est à propos d'expliquer premierement ce que c'est que le Dessin; nous tâcherons ensuite de donner les moyens les plus faciles pour s'y perfectionner. Le Dessin est la proportion des traits & la convenance entr'eux pour représenter les choses visibles, comme elles sont, ou comme elles doivent être dans leur plus grande perfection; ainsi le Dessin peut être considéré premierement comme une faculté de l'entendement, qui consiste dans l'intelligence de la belle proportion; secondement comme une science-pratique qui dirige les opérations de la main, lorsqu'elle se propose d'imiter les divers objets de la nature dans leurs proportions. Cette science ne s'acquiert que par beaucoup d'exercice & par une longue application; & comme il seroit impossible à un Peintre d'apprendre par le détail les proportions de tous les corps visibles, dont la variété est infinie, il lui suffit de s'exercer sur les plus accomplis, parce que, connoissant la beauté de ceux-ci, il comprendra facilement celle de tous les autres.

Le Corps humain étant l'ouvrage le plus parfait de la nature, & ce qu'il y a de plus difficile à imiter fidélement, on doit commencer ses études par en apprendre les proportions. Pour cet effet, il est nécessaire d'avoir une connoissance générale de l'*Anatomie*, qui se divise en *Ostéologie* & en *Miologie*. L'Ostéologie nous expose la structure des os qui soutiennent cette machine mouvante & animée, & la Miologie nous rend compte

des différens muſcles qui en lient enſemble toutes les parties, & qui ſervent à la mouvoir & à l'affermir dans toutes ſortes d'attitudes. Il n'eſt pas néceſſaire pour cela que les jeunes Deſſinateurs faſſent un Cours d'Anatomie, ou qu'ils s'exercent à la diſſection d'un cadavre, comme les perſonnes qui ſe deſtinent à la Chirurgie ou à la Médecine; mais il leur ſuffira d'avoir devant les yeux des ſquelettes & des écorchés d'une grandeur raiſonnable, deſſinés de divers côtés, avec le nom des os & des principaux muſcles écrits à côté, & l'explication de leurs divers uſages, comme on en peut voir aux planches 1, 2, 3, 4 & 5.

» Le Peintre qui aura l'intelligence de la nature des » nerfs, des muſcles, & des tendons, (dit Leonard de » Vinci,) ſçaura bien connoître dans le mouvement » d'un membre combien de nerfs y concourent, & de » quelle ſorte, & quel muſcle venant à s'enfler eſt cauſe » qu'un nerf ſe retire, quelles cordes & petits ten- » dons ſe ramaſſent & environnent le muſcle. Il ſe gar- » dera bien de faire comme certains Deſſinateurs, qui » en toutes ſortes d'attitudes font toujours paroître les » mêmes muſcles aux bras, au dos, à l'eſtomach, & » aux autres membres ».

De l'Oſtéologie, ou de la connoiſſance des Os. Planches 1, 2, & 3.

Lorſqu'on examine avec attention la ſtructure d'un ſquelette, on en voit toutes les parties diſpoſées de maniere à ſe ſervir de ſoutien les unes aux autres, & à s'entr'aider mutuellement dans les différens mouvemens dont cette machine eſt ſuſceptible. Toute cette charpente ſemble avoir été uniquement formée pour ſervir de baſe & d'appui à la tête qui doit la conduire, & qui

pour ce effet est placée à l'endroit le plus éminent. Cette tête est donc comme assise sur une colonne formée de plusieurs os qu'on appelle *vertebres*. Ce sont des os entassés les uns sur les autres, applatis du côté de leurs jointures, & liés par des cartilages pour en rendre le mouvement plus souple. Cette colonne descend le long de l'*échine*, depuis la tête, & s'appuie sur une espece de joug, composé de plusieurs os bien liés ensemble, auxquels sont emboîtés les os des cuisses. A chacun de ceux-ci sont attachés deux os, dont la jambe est composée, & qui vont se joindre à ceux des pieds pour soutenir toute la machine quand l'homme est debout.

Pour revenir à cette colonne sur laquelle la tête s'appuie; la partie qui est immédiatement sous la tête, s'appelle *le col*. Au bas du col il y a des os applatis & courbés, comme de petits arcs, qui prennent naissance aux premieres vertebres de l'échine, & qui vont se joindre pardevant à un os appellé *sternum*, & vulgairement *brechet*. Les os qui sont attachés aux vertebres suivantes, & qui reviennent aussi pardevant se joindre au brechet, ont la même courbure que les précédens, mail ils ont plus de circonférence: se sont ceux qu'on appelle les *grandes côtes*. Au-dessous de ces grandes côtes il y en a encore d'autres qui sortent de chaque côté des vertebres inférieures, mais qui ne vont point se réunir au brechet: on les appelle les *fausses côtes*. Ainsi il y a douze côtes de chaque côté, sept grandes ou vraies, & cinq fausses, ce qui fait en tout le nombre de vingt-quatre côtes.

Au même endroit qui sert de base au col, il y a sur le devant deux os qui sont aussi un peu pliés de chaque bout; on les nomme les *os traversiers*, ou les *clavi-*

cules. Par un bout ils ſont attachés au brechet, & par l'autre ils vont ſe joindre, chacun de ſon côté, aux *omoplates*, qui étant des os plats & fort larges, couvrent les premieres côtes par derriere. C'eſt à ces os traverſiers & aux omoplates joints enſemble, que ſont les emboîtures des deux épaules, où les os des bras ſont inſérés. A ces os des bras ſont attachés ceux du coude, qui ſont doubles; celui qui eſt du côté du pouce s'appelle *radius* ou le rayon: l'autre, qui eſt du côté du petit doigt ſe nomme *cubitus* ou l'os du coude: à ces deux os ſont attachés les deux mains.

Des Muſcles & de leur uſage. Planches 4, 5, & 6.

Toute cette machine qui compoſe le corps humain ſe remue par le moyen des muſcles qui font avancer ou retirer les os auxquels ils ſont attachés. Ces muſcles ſont des chairs tiſſues de fibres & de membranes: ils ſont de forme différente, mais ils groſſiſſent toujours du milieu, & leur extrêmité ou queue aboutit aux tendons avec leſquels ſe font les mouvemens volontaires. Ces muſcles étant placés les uns auprès des autres ſur les os, reçoivent leur ſubſtance par les artères, & les eſprits animaux leur ſont envoyés par les nerfs; de ſorte que venant à s'enfler, ils s'accourciſſent & font mouvoir les membres diverſement, leur faiſant prendre différentes formes, & cauſant des boſſes ou des enfoncemens ſuivant la variété de leurs actions. Ces boſſes & ces enfoncemens ſont adoucis par une peau unie, mais épaiſſe, qui couvre tout le corps, s'élevant en des endroits plus qu'aux autres, de ſorte qu'il y en a où à peine peut-on reconnoître les muſcles qui ſont deſſous.

Les principaux muſcles qui font mouvoir les os &

les membres, & qui leur donnent ces différentes formes qu'on y reconnoît, ſont ceux-ci. Lorſque le col & le *coffre* ſont vus par devant, on remarque les deux *maſtoïdes*, qui prenant leur origine vers le derriere de l'oreille, vont ſe terminer par leurs tendons à la jonction des clavicules. Ils paroiſſent plus ou moins, ſuivant le mouvement du col, & ſelon l'âge & le ſexe des perſonnes.

Les *deltoïdes*, un de chaque côté, couvrent les emboîtures des os des bras & des omoplates. Ces muſcles naiſſent des clavicules par devant, & des omoplates par derriere, & vont s'attacher à l'os du bras pour l'élever au beſoin. Les deux *pectoraux* naiſſent du ſternum & de quelques-unes des côtes juſqu'à la huitieme, & vont s'attacher aux os du bras, qu'ils amenent vers l'eſtomach.

Le *rectum*, ou muſcle droit ferme tout le devant du *coffre*: il eſt diviſé en deux par la ligne blanche, qui eſt une bande nerveuſe, qui regne depuis le ſternum juſqu'au bas du ventre, où elle va s'attacher, paſſant par le nombril. Ce muſcle eſt encore traverſé par ſix autres bandes; ſavoir, trois au-deſſus du nombril, & trois au-deſſous, de ſorte qu'il ſemble comme un chaſſis à pluſieurs panneaux. Au reſte ce muſcle paroît diverſement dans le naturel, & les Anciens l'ont traité différemment.

De chaque côté du *rectum* il y a un muſcle appellé l'oblique externe, qui naît de la ſixieme & de la ſeptieme côte, & va s'attacher aux os du joug, ou *os des îles*, qui forment les hanches. Il s'attache auſſi d'un côté par un tendon à la ligne blanche, & de l'autre avec un autre muſcle nommé le *grand dentelé*, avec lequel il ſe joint en maniere de tenailles, l'un entrant dans l'autre. Remarquez que le muſcle droit & l'oblique ſont ſer-

rés comme avec une espece de ceinture, un peu au-dessus du nombril, par un muscle appellé le *transversal.*

Le grand dentelé naît du dessous de l'omoplate, & va s'insérer en biaisant aux huit premieres côtes avec l'oblique externe, comme on vient de le dire. Voilà les muscles qui paroissent au coffre de la figure vue par le devant; par le derriere ou voit les suivans.

Le *trapeze* naît du derriere de la tête, des vertebres du col, & des premieres vertebres de l'échine. Il s'étend de chaque côté jusquà l'épine des omoplates où il fait ses insertions, & dont il couvre une partie, & va même s'attacher au bout des clavicules qui s'emboîtent à chaque épaule avec les omoplates; il couvre encore les deux muscles qui naissent du haut du col & l'élargissent, s'allant insérer aux omoplates; ils s'appellent *releveurs* propres. Du reste il paroît diverses éminences & cavités au trapeze, suivant les différens mouvemens des muscles & des parties qu'il couvre.

Il y a encore deux muscles à chaque omoplate, qui font le même effet que les deltoïdes; car ils élevent aussi les bras: l'un s'appelle le *sur-épineux*, parce qu'il naît au-dessus de l'épine de l'omoplate & va s'insérer à la partie antérieure du bras; l'autre, appellé le *sous-épineux*, naît au-dessous de l'épine du même omoplate, & va s'insérer à la partie extérieure du bras. Ces deux muscles au reste passent sous le deltoïde pour aller s'attacher à l'os du bras.

Il y a un autre muscle appellé *abbaisseur* propre, qui naît du côté inférieur de l'omoplate, & se joignant avec un angle du *très-large*, dont nous allons parler, va s'insérer à l'os du bras pour l'abbaisser. Le muscle nommé le *très-large*, à cause de son étendue, prend sa naissance

des vertebres inférieures de l'échine ſous le trapeze, & encore des vertebres, des lombes, & du croupion. Il couvre tout le derriere du coffre d'un & d'autre côté, comme le muſcle droit couvre le devant, & par le haut il s'attache aux omoplates & aux ſous-épineux, avec leſquels formant un tendon de chaque côté, il va s'attacher aux bras, comme nous venons de le remarquer; il s'inſere encore depuis les aiſſailes juſqu'aux hanches d'une maniere fort apparente, rencontrant le grand dentelé & l'oblique externe.

Voilà les principaux muſcles de la ſuperficie du coffre par devant & par derriere ; venons préſentement aux muſcles des autres membres.

Les bras, outre le deltoïde dont on a parlé, ont chacun le muſcle *à deux têtes*, qui naît de l'omoplate, & deſcendant le long de l'os du bras, va s'inſérer au rayon de l'avant-bras qu'il fait fléchir. Le *brachial* eſt un muſcle qui prend ſa naiſſance à l'os du bras, & paſſant ſous le muſcle à deux têtes, va s'attacher à l'os du coude pour ſervir au mouvement de l'avant-bras : ce muſcle eſt fort large, & paroît de chaque côté du muſcle à deux têtes.

Au derriere du bras il y a auſſi un muſcle fort large appellé l'*extenſeur du coude* : il ſemble être compoſé de deux muſcles, qui ſe joignent avant que d'arriver au coude, dont l'un, appellé le *long & interne*, eſt du côté de l'aiſſelle, & prend ſa naiſſance de l'omoplate ; l'autre eſt nommé le *court* & *externe*, & naît de l'os du bras. Ils ſe joignent un peu au-deſſus du coude, & vont enſemble s'inſérer à l'os du coude. Leur jonction paroît même lorſque le bras fait le moindre mouvement.

L'*avant-bras* doit ſe conſidérer du côté de la paume de la main, c'eſt ſon deſſus; & du côté du coude, c'eſt

ſon

ſon deſſus: la partie qui eſt vers le petit doigt s'appelle le côté intérieur, & celle qui eſt vers le pouce, le côté extérieur. L'avant-bras eſt donc compoſé de deux *maſſes*, qui ſont ſéparées au-deſſus du bras par le muſcle à deux têtes qui va s'inſérer au rayon, & par-deſſous, ces maſſes ſont ſéparées par le coude.

La maſſe qui eſt du côté extérieur ou du pouce, contient le *long ſupinateur* du rayon; c'eſt-à-dire, qui ſert à l'élever. Il prend ſa naiſſance à l'os du bras, à côté du muſcle à deux têtes, & va s'inſérer au rayon, aſſez près de la *raſette*, où ſe fait la jointure du bras & de la main. A côté de celui-ci ſe voit l'*extenſeur ſupérieur* du carpe, qui ſert à faire dilater cette partie de la main: il naît de l'os du bras & va s'inſérer à la main. A côté du long ſupinateur, proche de la raſette, on voit paroître un muſcle qui naît du rayon, & paſſant obliquement ſur le ſupinateur, va s'inſérer au pouce; il s'appelle auſſi l'*extenſeur du pouce*. A côté de ceux-ci, tournant vers le deſſous du bras, il y a deux muſcles l'un après l'autre, dont l'un s'appelle l'*extenſeur des doigts*, & l'autre l'*extenſeur du petit doigt*. Enfin après ceux-ci, près du coude, il y a un autre muſcle qui s'appelle l'*extenſeur inférieur* du carpe. Ainſi cette maſſe eſt compoſée de tous les extenſeurs.

La maſſe qui eſt du côté intérieur, de l'autre côté du muſcle à deux têtes, contient le *rond pronateur* du rayon: c'eſt un muſcle aſſez court qui naît auſſi de l'os du bras, & s'inſere obliquement au rayon qu'il abbaiſſe, comme le long ſupinateur qui eſt à l'autre maſſe l'éleve. Le muſcle qui ſuit s'appelle le *fléchiſſeur ſupérieur* du carpe; il donne le mouvement à la partie de la main qui eſt attachée à la raſette. Auprès de celui-ci eſt le *fléchiſſeur* des doigts & de la paume de la main, ce qui lui a fait donner

le nom de *palmaire.* Enfin après le palmaire, en tournant deſſous le bras vers le coude, eſt ſitué le *fléchiſſeur inférieur* du carpe. Tous ces muſcles naiſſent à la partie intérieure de l'os du bras, & ſe vont inſérer à la main : ils ſont gros près du coude, ainſi que ceux de l'autre maſſe, & finiſſent par des tendons lorſqu'ils ſont arrivés à la raſette.

Il nous reſte à dire un mot des muſcles des hanches, des feſſes, des cuiſſes & des jambes. Depuis le haut de la hanche juſqu'à ce pli de l'os de la cuiſſe, que les Anatomiſtes appellent le *grand trocanter*, il y a un amas de muſcles couverts d'une forte membrane, qui deſcend même plus bas que ce pli; tout cela ſe nomme le *muſcle membraneux.*

Les muſcles appellés *feſſiers* prennent leur naiſſance des os du croupion, & faiſant pluſieurs lobes qui couvrent les os des hanches par le derriere, ils ſe vont inſérer aux os des cuiſſes, à l'endroit du *grand trocanter*, à côté du membraneux ou l'on remarque toujours un creux.

Quant aux muſcles de la cuiſſe, premierement on en remarque trois ſur le devant, celui du milieu s'appelle *le droit*, celui qui eſt du côté intérieur s'appelle *vaſte interne*, & celui qui eſt du côté extérieur eſt le *vaſte externe.* Les deux vaſtes naiſſent de l'os de la cuiſſe; mais le droit prend ſa naiſſance des os du joug: ils finiſſent tous trois au deſſous du genou & de la rotule, qu'ils embraſſent par leurs tendons, faiſant divers plis, principalement lorſque la jambe eſt tendue. On remarque enſuite le *couturier* qui naît des hanches, & paſſant obliquement ſur la cuiſſe & par le côté intérieur du genou, va s'inſérer à l'os de la jambe, qu'il ſert à faire plier en-dedans.

Le côté intérieur de la cuiſſe, qu'on appelle l'entre-

cuiſſe, eſt occupé par le muſcle à trois têtes, qui prend naiſſance au joug, & va s'inſérer à l'os de la cuiſſe pour la tourner en-dedans. Les muſcles du derriere de la cuiſſe, du côté intérieur, à la ſuite du muſcle à trois têtes, ſont le *grêle*; après celui-ci ſuit le *demi-membraneux*, & en ſuite le *demi-nerveux*, leſquels naiſſent tous de l'os du joug, & vont s'inſérer à l'os de la jambe du côté intérieur du jarret.

Du côté extérieur & auſſi derriere la cuiſſe, à la ſuite du vaſte externe, on voit le *muſcle à deux têtes*, qui vient de l'os du joug & va s'inſérer au derriere de la jambe, du côté extérieur du jarret; de ſorte qu'on remarque à cet endroit du jarret une diviſion qui ſemble partager le derriere de la cuiſſe.

La jambe a ſes principaux muſcles aux deux côtés & ſur le derriere. On voit du côté extérieur de l'os un muſcle appellé le *jambier*, qui naît du côté extérieur du genou, & qui va finir au *tarſe* par un tendon, pour l'attirer en haut. A côté de celui-ci eſt l'*éperonier*, qui naît auſſi du côté exterieur du genou, au haut de l'*os péronée*, & deſcend par derriere la cheville externe juſqu'au pied. Entre le jambier & l'éperonier, il paroît un autre muſcle de même principe, qui s'appelle l'*extenſeur des orteils*. Après ceux-là ſuit le *gemeau externe* qui embraſſe la jambe, & va joindre par derriere le *gemeau interne*. Ces deux muſcles groſſiſſent agréablement la jambe un peu au-deſſous du genou, par le derriere & par les côtés.

Au côté intérieur de la jambe il y a deux muſcles; l'un ſe nomme *ſolaire*, parce qu'il eſt ſeul dans ſa fonction, & l'autre s'appelle *fléchiſſeur des orteils*, enſuite duquel eſt le gemeau interne dont on vient de parler. Les deux gemeaux naiſſent de l'os de la cuiſſe, & vont finir

au talon par un tendon qu'ils forment ensemble. Au reste les deux chevilles du pied qui paroissent toujours, font partie de l'os de la jambe.

Des principaux mouvemens du corps humain.

Les principaux mouvemens du corps humain se font aux jointures des os, ou attachemens des membres. La premiere & la plus basse de ces jointures est celle de la cheville où le pied est attaché avec la jambe. Ce pied est une base composée de plusieurs os, dont un forme le talon; les autres se divisant en cinq parties inégales, forment premierement le *tarse* ou l'avant-pied, & ensuite les cinq orteils. A la faveur de cette jointure & des deux os de la jambe, le pied peut faire divers mouvemens de chaque côté, mais fort réglés, & des contorsions modérées; de sorte que tout ce qui est au-delà est violent & contre nature.

La jambe s'ajuste à l'os de la cuisse à l'endroit du genou, où est la seconde jointure, qui lui permet de se doubler sur le derriere de la cuisse, & de faire un peu le coude sur le devant, à l'endroit où la rotule forme le genou. On remarquera qu'il ne se peut faire aucune contorsion à cette jointure.

La troisieme jointure est à l'emboîture de l'os de la cuisse dont le mouvement est opposé à celui de la jointure du genou: celui-ci ne se peut faire qu'en avant, & ne souffre qu'un petit mouvement d'un côté & de l'autre, avec une legere contorsion, qui cependant devient assez considérable étant jointe à celle que le pied peut faire.

De l'emboîture des cuisses jusqu'aux os traversiers ou *clavicules*, est le corps qui se courbe en arc de tous côtés,

Il y a outre cela des mouvemens de contorſion, ce qui ſe fait par le moyen des cartilages des vertebres. Le col ſe courbe auſſi de tous les côtés avec la tête, & la jointure qui en ſépare les vertebres de celle de l'échine, ſouffre auſſi des mouvemens de contorſion, qui ſont cependant aſſujétis à des regles. Il eſt vrai que la tête, le col, l'échine & les lombes peuvent concourir tous à la fois à faire des contorſions extraordinaires.

Il en eſt de même des bras à la jointure des épaules, où le mouvement & les contorſions ſe peuvent faire de tous côtés, mais beaucoup plus vers le devant que vers le derriere, où il ſe fait toujours fort médiocre, & avec une contorſion de tout le corps. Quant à la jointure du coude, le mouvement ne ſe peut faire qu'au dedans du bras, le coude étant inflexible en-dehors comme le genou.

Pour ce qui eſt de la main, elle eſt capable de toute ſorte de mouvement au poignet, qui ſont pourtant fort modérés, car lorſqu'on lui fait faire quelque mouvement de contorſion, c'eſt par le moyen des deux os de l'avant-bras qui lui prêtent alors leur ſecours ; on peut auſſi remarquer que le mouvement des doigts n'eſt jamais naturel qu'au dedans de la main. En un mot tout ce qui ne paroît pas naturel eſt contre le bon gout du Deſſin, & c'eſt ce que les gens d'Art appellent *Eſtropié.*

On remarquera que la partie depuis les clavicules juſqu'au creux de l'eſtomach, ne change point ou très-peu, en quelque attitude que ſe ſoit, parce que la peau & les muſcles ſont attachés à cet endroit ſur des os immobiles : mais depuis le bas des mamelles juſqu'aux hanches, le contour extérieur & les muſcles changent de forme & d'apparence. Par exemple, lorſque le corps ſe

plie ſur un côté, une des mamelles s'approche de la hanche du côté plié, tandis que l'autre mamelle s'en éloigne du côté oppoſé; alors la peau ſe bande ſur le côté étendu, & laiſſe paroître les muſcles qu'elle couvre, à peu près dans le même ordre qu'on les peut voir ſur un écorché, au lieu que du côté qui eſt plié, la peau ſe gonfle, les muſcles ſe confondent & ne ſemblent plus que de gros plis de chair informes. Il en eſt de même du ventre & des muſcles nommés *droits*, qui ſont entre le nombril & le creux de l'eſtomach; ces muſcles, lorſque le corps eſt plié en arriere, s'allongent & paroiſſent dans leur ordre naturel; mais lorque le corps panche en-devant, ils ſe racourciſſent au contraire, & perdent tout-à-fait leur forme.



CHAPITRE SECOND.

Des regles de la proportion du corps humain.

LA proportion du corps humain consiste dans la juste longueur & grosseur de ses membres. Plusieurs excellens hommes s'étant instruits dans cette science avec beaucoup de peines & de longues réflexions, ont généreusement communiqué au Public les regles de la belle proportion du corps humain, & toutes les découvertes qu'ils y ont faites. Ils ont ainsi épargné aux jeunes Peintres les fatigues qu'on est obligé d'essuyer quand on en veut faire soi-même la recherche, persuadés que les Etudians en feroient des progrès plus rapides dans l'art du dessin, & qu'ils marcheroient avec plus de sûreté dans une route déja frayée. Ces regles se trouvent dans les écrits de divers Auteurs qui ont traité de la Peinture; il y en a même qui ont fait des livres entiers sur la proportion du corps humain; mais comme il seroit trop long de les rapporter ici, & qu'il est même assez difficile de concilier les sentimens de plusieurs d'entr'eux sur ce point; nous nous contenterons d'en donner seulement un extrait, où l'on verra le résultat de leurs observations. On peut encore avoir recours aux figures nommées *Antiques*, en mesurant celles qui sont les plus estimées, comme l'*Hercule de Farnèse*, l'*Apollon du Vatican*, la *Vénus de Médicis*, le *Laocoon*, l'*Antinoüs* ou le *Lantin*, le *Meleagre*, les enfans de *Niobé*, &c. & quelques autres qui sont de la main des plus habiles Sculpteurs de l'Antiquité, & dont nous aurons occasion de parler dans la suite de cet Ouvrage.

Proportions ſuivant Vitruve.

Vitruve eſt le plus ancien auteur que nous connoiſſions qui ait traité de la proportion de l'homme; il prétend même que l'Architecture a pris toutes ſes regles & ſes meſures de celles du corps humain. Il eſt le premier de ceux dont les écrits nous ſont parvenus, qui a remarqué que l'homme étendant les bras & les mains, a autant de longueur, du bout de la main droite à l'extrêmité de la main gauche, qu'il a de hauteur depuis le ſommet de la tête juſqu'à la plante des pieds, & qu'en lui mettant la pointe du compas ſur le nombril, & lui faiſant tenir les bras étendus & les jambes écartées, on verra que c'eſt le centre d'un cercle, dont la circonférence touche aux extrêmités des doigts des mains & à la plante des pieds.

Il diviſe tout le corps humain en dix faces, depuis le ſommet de la tête juſqu'aux pieds (on compte pour une face la partie de la tête, qui eſt depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au bas du menton), & il ajoute que la tête entiere doit avoir une huitieme partie de tout le corps; la main en a un dixieme; c'eſt-à-dire, une face de longeur; du coude au bout des doigts il y a une quatrieme partie de tout le corps: le pied en a une ſixieme. Le viſage ou la face ſe diviſe en trois parties égales: la premiere, depuis le menton juſqu'aux narines; la ſeconde, des narines au milieu des ſourcils, & la derniere, des ſourcils à la naiſſance des cheveux.

Proportions

Proportions suivant Albert Durer.

Albert Durer s'est si fort étendu sur les proportions de l'homme, qu'il est presque impossible de le suivre dans ses raisonnemens ; c'est pourquoi nous dirons seulement ici qu'il donne quatre proportions différentes ; savoir, des figures de sept têtes, de huit, de neuf, & même de dix têtes, observant que le visage en doit toujours faire la dixieme partie. En grossissant tous les membres à proportion, & en donnant un peu plus de hauteur & de grosseur à la tête, il forme sa figure de sept têtes : de même en diminuant la tête & en déchargeant les autres membres à proportion, la figure se trouve de neuf & de dix têtes ; mais ces quatre proportions diverses sont toujours établies sur une ligne ou regle de même hauteur.

Il remarque qu'il y a trois parties principales qui conservent entr'elles une juste proportion. Le tronc est la premiere : il se prend depuis les *clavicules* ou os traversiers jusqu'à l'emboîture des cuisses. La seconde comprend l'os de la cuisse jusqu'à la jointure du genou, & la troisieme s'étend depuis l'os de la jambe jusqu'à la jointure ou cheville du pied. Cette derniere est la moindre des trois qui s'augmentent par proportion, de maniere que les parties les plus basses de la figure sont les plus courtes ; il semble que l'auteur de la nature l'ait voulu ainsi, afin qu'elles eussent plus de force pour soutenir les parties supérieures. Ainsi l'os de la cuisse est plus long que celui de la jambe de la moitié d'un quarantieme ; c'est-à dire, d'un quatre-vingtieme de la hauteur entiere de la figure, & le coffre, depuis l'emboîture des cuisses jusqu'aux clavicules, est plus long que l'os de la cuisse de

la moitié d'un quarantieme, de façon qu'il ſurpaſſe la longueur de l'os de la jambe d'un quarantieme entier.

Cette regle établie, ſelon cet auteur, ſi vous voulez faire une figure de huit têtes, prenez pour la tête un huitieme de la hauteur que vous voulez donner à toute la figure. Si vous en voulez faire une de ſept têtes, prenez un ſeptieme: pour une de neuf têtes, prenez un neuvieme, & pour une de dix têtes, prenez un dixieme. Quant à la grandeur de la face, diviſez toute la hauteur de la figure en dix parties, dont vous donnerez une à la face; comme dans les trois premieres figures vous avez un ſeptieme, un huitieme & un neuvieme pour toute la tête; le ſurplus ſera pour les cheveux. A l'égard de celle de dix têtes, comme il ne reſte rien pour la place des cheveux, (parce qu'alors la face & la tête ſont également d'une dixieme partie de toute la figure), voici ce qu'enſeigne Albert Durer pour ce cas.

» Ayant fait votre figure de dix têtes, qui n'aura point » de ſommet, vous prendrez un neuvieme de toute la figure, & commençant par le menton, vous trouverez » votre tête augmentée de ce qu'il y a de plus à un neuvieme qu'à un dixieme: cette augmentation ſera pour » le ſommet de la tête où ſont les cheveux. Vous augmenterez pareillement celle de neuf têtes en agrandiſſant la neuvieme partie où eſt la face par le moyen » d'un huitieme de la hauteur de la figure, & l'excédent » de cette huitieme partie ſur la neuvieme qu'elle avoit » auparavant, ſervira pour augmenter la tête qui ſe trouvera alors plus forte. Par ce moyen vous pouvez faire » des figures qui conſerveront la même hauteur, quoique » de différente proportion ».

Mesure des petits enfans selon Albert Durer.

Nous ne dissimulerons point combien tout ce que nous venons de rapporter d'après cet auteur sur les proportions est obscur & embarrassant; c'est pourquoi sans nous y arrêter davantage, nous nous contenterons de dire quelque chose des mesures qu'il donne aux petits enfans. Il faut, » dit-il, prendre la troisieme partie de la taille de leur » mere, ou d'une autre femme, & diviser cette hauteur » en quatre parties. La premiere est pour la tête & le col; » on la partage en deux, & le milieu est la place des sour- » cils, ce qui est au-dessus est pour le front & le sommet. » Ce qui est au-dessous se divise en deux parties, dont on » laisse les deux d'en bas pour le sou-menton & le col: on » partage les six autres en deux, dont l'une comprend la » longueur du nez, l'autre se doit encore diviser en deux, « & sur la ligne de division commence la levre inférieure, » sur laquelle est l'ouverture de la bouche; la partie de » dessous est toute entiere pour le menton.

» La seconde partie se prend depuis le bas du col jus- » qu'à la hauteur des hanches. La troisieme se compte de » puis le haut des hanches jusqu'au dessus du genou, & » de-là jusqu'à la plante des pieds, se trouve la quatrieme » partie de toute la figure.

» A l'égard des bras, l'os de l'épaule a deux onziemes, » & l'os du coude avec la main un quatrieme du tout, » comme dans les grandes figures, avec cette différence » néanmoins que la main en est ici la neuvieme partie.

» La largeur des clavicules est fort remarquable dans » les enfans; elle doit être de deux neuviemes entre les » deux emboîtures des os des bras avec l'épaule, & de deux

» onziemes entre les deux emboîtures des os des cuisses » avec les hanches (*a*) ».

Proportions suivant Philander.

Guillaume Philander rapporte une méthode dont il attribue l'invention à *Varron*. Ayant partagé la hauteur de la figure en neuf parties, il en donne une à la face, ajoutant le tiers de cette neuvieme partie pour le sommet de la tête, où sont placés les cheveux. Ainsi la tête entiere doit avoir, selon lui, un neuvieme & un tiers de neuvieme; du bas du menton jusqu'au haut de la poitrine un autre tiers de neuvieme, ce qui fait un septieme du tout, à compter du sommet de la tête à la gorge.

Du haut de la poitrine en descendant au nombril on compte deux neuviemes; du nombril à la partie naturelle un autre neuvieme; de-là au-dessus de la rotule, deux neuviemes. Le genou avec sa rotule, un tiers de neuvieme; du dessous du genou jusqu'à la cheville du pied, deux neuviemes, & des chevilles à la plante un autre tiers de neuvieme; ce qui fait en tout neuf parties ou faces, & un tiers de neuvieme qui est pour les cheveux.

A légard de la largeur de la figure, & de la longueur des bras, il dit que la poitrine, à l'endroit des clavicules & entre les deux emboîtures des os des épaules, doit

(*a*) Cette proportion des clavicules paroît manquer de justesse; car les enfans ont les hanches plus larges, par proportion avec le haut du corps, qu'on ne le fait ici; il paroît que cette erreur de proportion est une suite de la mauvaise maniere dont ces anciens Peintres traitoient les enfans : ils en faisoient des petits hommes raccourcis, musclés, les épaules larges, de gros molets aux jambes &c. On ignoroit alors ces graces naïves & ces formes coulantes qu'ont les enfans de quatre à cinq ans, ou celles produites par des plis de chair dans les enfans plus jeunes encore. Raphaël même & plusieurs autres Maîtres excellens n'ont point dessiné les enfans avec grace.

être d'un ſixieme : que de-là au coude, il y a un ſixieme à chaque bras ; du coude au poignet, un ſeptieme, & quelque choſe de plus ; enfin du poignet au bout des doigts, un dixieme ; de ſorte que les deux bras étant étendus, font, avec la poitrine, la même longueur que celle de la figure entiere.

Cet Auteur rapporte auſſi qu'il a remarqué dans les fameuſes ſtatues antiques, comme celles du Laocoon, de la Vénus, de l'Apollon & de Cléopatre, que les mains ſont tant ſoit peu plus longues que la face : les anciens (ajoute-t-il), ayant reconnu que cette petite licence rendoit les figures plus gracieuſes.

Proportions de Pomponius Gauricus.

Il y a, dit *Gauricus*, pluſieurs opinions ſur la proportion du corps de l'homme : les uns lui donnent huit, d'autres dix faces dans ſa hauteur ; mais elle eſt beaucoup mieux reçue à neuf faces, & pluſieurs excellens Peintres ont été de ce ſentiment. Voici la maniere d'en faire la diviſion.

De la cime de la tête juſqu'à la racine des cheveux on compte un tiers de neuvieme, ou un tiers de la hauteur de la face : cette partie, qui eſt couverte de cheveux n'eſt pas compriſe dans les neuf faces. Ainſi de la racine des cheveux juſqu'au menton, on compte la premiere face : du menton à la gorge, où eſt le commencement de la poitrine, on compte pour le col une demi-face : de la gorge au-deſſous des mamelles on compte une face : de-là au nombril, une face : du nombril à la partie naturelle une autre face : & c'eſt là le milieu de la figure étant debout.

De cette partie jusqu'a la moitié de la cuisse, il y a une autre face: de la demi-cuisse au genou, encore une face. De la jointure du genou à la moitié de la jambe, il y a aussi une face, & de-là au coudepied, une autre face.

Du coudepied à la plante des pieds, on compte la demi-face qui reste des neuf. De cette façon la figure aura neuf faces & un tiers, en comptant la place des cheveux.

La largeur se mesure ainsi: depuis la gorge jusqu'à l'emboîture des épaules, il y a une face de chaque côté: de la jointure de l'épaule jusqu'au coude, une face & un quart: du coude au poignet, une autre face & un quart: du poignet au bout du doigt du milieu, une face, & la même chose à l'autre bras, ce qui fait les neuf faces.

Proportions suivant Daniel Barbaro.

Cet Auteur dit, après *Cardan*, que la parfaite proportion de l'homme est de dix faces, à compter depuis la plante des pieds jusqu'à la naissance des cheveux, & en outre, le sommet où sont placés les cheveux. Cette face qui est la dixieme partie, se prend depuis la naissance des cheveux jusqu'au menton, & se divise en dix-huit parties desquelles on donne six du menton jusqu'aux narines, six autres des narines à la ligne qui passe par les sourcils, & les six dernieres des sourcils à la naissance des cheveux. Car, (comme on vient de le dire,) le tiers de face qui est au-dessus pour la place des cheveux est ajouté à la figure, outre les dix faces.

Il y a, selon *Barbaro*, du nez à la bouche deux parties, & de la bouche au menton quatre parties: d'un angle

extérieur des yeux à l'autre, il y a douze parties; ſavoir, quatre pour chaque œil, & quatre pour l'eſpace qui eſt entre les deux yeux. Il donne à la largeur de la bouche ſeulement quatre de ces parties.

Du menton à la foſſette du col, où eſt le commencement de la poitrine, on compte douze parties, ou ce qui eſt la même choſe, de la foſſette aux cheveux, trente parties, & juſqu'à la cime de la tête trente-ſix parties, y compris le tiers de face dont le ſommet eſt compoſé. De la foſſette au nombril, il y a trente ſix autres parties: du nombril au bas-ventre, dix-huit parties : de-là au genou, trente ſix; enfin du genou à la plante des pieds, cinquante-quatre parties; ce qui fait en tout cent quatre-vingt parties pour la hauteur de toute la figure. On obſervera que le genou a neuf de ces parties, & qu'il y en a encore neuf de la cheville juſques ſous la plante du pied; mais tout cela eſt compris dans les cent quatre-vingt parties de la figure entiere. La longueur du pied eſt de vingt de ces parties, qui font un neuvieme de toute la hauteur, ce qui eſt encore conforme aux proportions établies par Cardan.

La longueur des bras étendus eſt égale à la hauteur totale de la figure : la poitrine doit avoir trente parties, l'os du bras vingt-ſept parties: les os de l'avant-bras trente, & la main dix-huit parties. Ajoutez-y vingt-ſept autres parties pour l'os de l'autre bras, trente pour l'avant-bras, & dix-huit pour la main, vous trouverez pareillement en tout cent quatre-vingt parties pour la longueur des bras étendus & joints à la poitrine. Au ſurplus, toutes ces meſures & ces ſubdiviſions ſont ſi compliquées, que nous aurions été tentés de les ſupprimer entiérement, ſi nous n'avions cru, en les laiſſant, faire plaiſir aux perſonnes

curieuſes de ſavoir ce que les principaux Auteurs ont penſé ſur les proportions, ſans être obligé de le chercher dans les livres originaux, que nous avons été contraints de parcourir pour en donner cet extrait.

Proportions de l'homme ſuivant Jean-Paul Lomaſſe.

Voici les principales regles de ce fameux Auteur Italien, qui a fait un traité ſi ample & ſi recherché ſur la Peinture. Il ſuit, à peu de choſes près, celles d'*Albert Durer* en ſes proportions, & diviſe la hauteur de ſa figure en dix faces, qui ſe comptent ainſi.

Du ſommet de la tête au bout du nez, une partie: du bout du nez à la foſſette du col, qui eſt au haut de la poitrine, une autre partie : du haut de la poitrine au bas du brechet, une partie: de-là au nombril, une partie: du nombril au pénil, au-deſſus des parties génitales, une partie, ce qui fait préciſément la moitié de la figure. Du pénil au mi-genou on compte deux faces, ce qui rend cependant la cuiſſe un peu trop courte, & ôte beaucoup de ſa grace à la figure: du mi-genou à la plante des pieds, il y a trois faces, ce qui fait paroître la jambe trop longue. Il ſeroit mieux de prendre les deux faces de la cuiſſe au-deſſus du genou, & les trois autres du ſurgenou à la plante des pieds.

Quand la figure a les bras étendus on y compte auſſi dix faces: la premiere eſt du bout du doigt du milieu, à la raſette ou mouvement du poignet; de la raſette, où eſt la jointure de la main, juſqu'au coude, une partie & demie: du coude à l'emboîture de l'os du bras avec la clavicule, une autre partie & demie, & de-là à la foſſette où ſe joignent les clavicules, une partie, ce qui fait cinq faces, & autant à l'autre côté.

De la foſſette à chaque mamelon il y a une face, & une autre face à l'eſpace qui eſt entre les deux mamelons; de ſorte qu'il ſe forme un triangle équilatéral des deux mamelons & de la foſſette.

Proportions ſuivant M. de Piles.

Cet illuſtre Auteur François n'a fait autre choſe que de donner les proportions de *Jean-Paul Lomaſſe*, qu'il a ſeulement abrégées & débarraſſées de toutes les ſubdiviſions qui ne ſervent qu'à embrouiller les commençans, comme il le déclare lui-même, page 145 de ſes remarques ſur l'*Art de Peinture de Dufrenoy*: il ajoute qu'il les croit d'autant meilleures, qu'elles ſont conformes à celles que donne Vitruve dans ſon troiſieme Livre. Voici ce qu'il rapporte.

Les anciens ont ordinairement donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques-uns n'en ayent admis que ſept; mais la plupart diviſent la figure en dix faces, depuis le ſommet de la tête juſqu'à la plante des pieds, en la maniere qui ſuit.

La partie depuis le ſommet de la tête juſqu'au front a un tiers de face: la face ou viſage commence à la naiſſance des plus bas cheveux qui ſont ſur le haut du front, & finit au bas du menton; elle ſe diviſe en trois parties égales. La premiere contient le front, la ſeconde eſt pour la longueur du nez, & la troiſieme comprend la bouche & le menton.

Du menton à la foſſette, il y a deux longueurs de nez ou deux tiers de face: de la foſſette au bas des mamelles, une face: du bas des mamelles au nombril, une face: du nombril aux génitoires, une face: des génitoires au-deſ-

ſus du genou, deux faces ; le genou a une demi-face : du bas du genou au coudepied, deux faces : de-là au-deſſous de la plante, demi-face.

L'homme étendant les bras, eſt auſſi long du plus grand doigt de la main droite à celui de la main gauche, qu'il a de hauteur; ce qui ſe meſure ainſi : d'un côté des mamelles à l'autre, il y a deux faces : l'os du bras, appellé *humerus*, qui eſt l'os de l'épaule, a deux faces de longueur depuis l'épaule juſqu'au bout du coude. De l'extrémité du coude à la premiere naiſſance du petit doigt, l'os appellé *cubitus* avec partie de la main, contient deux faces : de l'emboîture de l'omoplate à la foſſette d'entre les clavicules, une face.

Au reſte, pour trouver ſon compte aux meſures ci-deſſus, on doit faire attention que les emboîtures du coude avec l'*humerus* & de l'*humerus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorſque les bras ſont étendus.

Le deſſous du pied eſt la ſixieme partie de toute la figure (*a*) ; la main eſt de la longueur d'une face, & le pouce contient un nez de longueur.

Le dedans du bras depuis l'endroit où ſe perd le muſcle qui fait la mamelle, appellé le *Pectoral*, juſqu'au milieu du bras, a quatre nez de longueur. Depuis le milieu du bras juſqu'à la naiſſance de la main, il y a cinq longueurs de nez : le plus long doigt du pied a un nez de long. Au reſte, les deux bouts des tetons & la foſſette d'entre les clavicules, font un triangle parfait dans la femme ainſi que dans l'homme.

(*a*) Il eſt cependant à remarquer que cette proportion fait le pied trop grand.

Proportions rapportées par Felibien.

Felibien, dans ses Entretiens sur la vie des Peintres, rapporte que les plus excellens Artistes n'ont remarqué qu'une seule mesure pour les hauteurs, tant des hommes que des femmes, qui est de huit têtes ou dix faces, & que par conséquent la plus belle proportion du corps humain est de dix parties égales, ou dix faces.

La premiere comprend l'espace qui est depuis le haut de la tête, jusqu'au bout du nez: la seconde, depuis le nez jusqu'au haut de l'estomach ou de l'épaule: la troisieme, depuis là jusqu'au creux de la poitrine: la quatrieme, depuis cet endroit jusqu'au nombril: la cinquieme, du nombril au bas ventre, où se trouve le milieu du corps. Du bas ventre jusqu'aux genoux, il y a deux parties, & des genoux à la plante des pieds, il y en a trois.

La main est de la longueur d'une face: & depuis la jointure de la main jusqu'à celle de l'épaule il y a trois faces: d'une épaule à l'autre il y en a deux; de sorte que l'homme, ayant les bras étendus, a la même largeur du bout d'une main à l'autre, qu'il a de longueur du sommet de la tête à la plante des pieds. Presque tous les auteurs qui ont écrit sur les proportions de l'homme, sont d'accord sur ce point, & ils conviennent avec Vitruve, que l'homme debout & étendant les bras, touche les quatre côtés d'un quarré parfait.

Proportions généralement suivies aujourd'hui. Planches 7, 8 & 9.

Comme les jeunes Dessinateurs pourroient être em-

baraſſés ſur le choix qu'ils doivent faire des proportions de l'homme, parmi les différens Auteurs dont nous venons de rapporter le ſentiment, nous avons cru devoir leur en épargner la peine, en donnant ici, à la ſuite de toutes ces meſures, celles que ſuivent aujourd'hui les plus habiles Peintres & Sculpteurs modernes.

L'homme dans l'âge viril a huit têtes de hauteur, depuis le ſommet de la tête juſqu'à la plante des pieds: voici la façon de les meſurer. (Planc. 7) 1°. Du ſommet de la tête au bas du menton. 2°. Du menton aux creux de l'eſtomach. 3°. De-là au nombril. 4°. Du nombril aux génitoires. 5°. De cet endroit au bas des cuiſſes. 6°. De-là au-deſſous du genou 7°. Du deſſous du genou à l'extrémité du gras de la jambe par derriere. 8°. De cet endroit à la plante des pieds.

La tête ſe partage en quatre parties égales pour la hauteur. (Planc. 8.) La premiere donne la naiſſance des cheveux: la ſeconde eſt la ligne des yeux: la troiſieme donne la longueur du nez & celle des oreilles; enfin partageant la quatrieme en trois parties égales, on trace la bouche ſur la premiere diviſion, la ſeconde partie eſt l'intervalle entre la levre ſupérieure & le menton, & la troiſieme eſt pour le menton. Ainſi une tête a quatre nez de hauteur, & la face en contient trois. La différence de la tête à la face, qui eſt de la longueur d'un nez, eſt pour le ſommet de la tête où ſont placés les cheveux.

Les bras, depuis l'attachement de l'épaule à la mamelle juſqu'au bout des doigts, ont trois têtes de longueur; ſavoir, de l'épaule au plis du bras, une tête: du pli du bras au commencement de la jointure du poignet, une autre tête: & la troiſieme, de cet endroit juſqu'au bout du plus grand doigt de la main. Retranchant la longueur

d'une face pour la main, il reſte celle d'un nez pour le mouvement du poignet.

Les épaules ont deux têtes de largeur: les hanches ont deux faces. Le bras, à l'endroit de l'épaule a une demi tête de large; au coude, il a un tiers de tête: & au poignet, un nez. La cuiſſe, vers les génitoires a une face de groſſeur; au genou, elle a un nez & demi. La jambe, à la cheville du pied vue en face, doit avoir un nez de largeur.

La main, comme nous avons déjà remarqué, a une face de longueur. (Planc. 9. Fig. 1.) On la diviſe en deux parties égales, dont une pour la paume de la main, & l'autre pour les doigts. Les doigts ſont diviſés en trois parties inégales, dont la premiere eſt plus grande que la ſeconde, & celle-ci plus grande que la troiſieme. En regardant le dedans de la main, on voit que les doigts ſont fendus inégalement, le petit doigt eſt celui qui eſt fendu le plus bas, & le ſuivant celui qui l'eſt le moins.

Le pied vu de profil, (Pl. 9. Fig. 2.) a la longueur d'une tête: cette longueur ſe diviſe en quatre nés ou quatre parties égales. La premiere eſt pour le talon: la ſeconde du talon à la plante du pied: la troiſieme de-là juſqu'à l'orteil: la derniere eſt pour la longueur des doigts.

Le pied vu en face, (Pl. 9. Fig. 3.) ſe diviſe ſur la hauteur en trois parties, dont une pour les doigts, & les deux autres pour le coudepied. Sur la largeur il ſe diviſe auſſi en trois parties; la premiere eſt pour le pouce; la ſeconde pour les deux doigts d'après le pouce; & la troiſieme eſt pour les deux autres doigts, y compris l'épaiſſeur de l'orteil du petit doigt (*a*).

(*a*) Au reſte, toutes ces proportions ne ſont point des loix inviolables, premierement elles varient par les différens caracteres qu'on peut donner à ſes figures, ſoit qu'on veuille faire une figure noble, ou un homme du commun. De plus, comme dans la nature il ne ſe trouve que très peu

Observations générales sur les différentes parties du corps humain.

Les jeunes Deſſinateurs obſerveront en général, que la forme du front doit être un peu arrondie, & non pas platte ni creuſe, ſans cependant le faire trop relevé en boſſe. Les yeux ſeront grands & bien fendus, comme Raphaël, les Carraches, le Dominiquin, & les plus excellens Peintres l'ont toujours pratiqué. Les nez quarrés ſont les plus beaux, ce qui n'empêche pas qu'un nez aquilin ne puiſſe être approuvé.

La bouche doit être médiocre aux hommes & plus petite aux femmes, car une bouche trop fendue a toujours mauvaiſe grace. Pour être belle, il faut que ſa grandeur ſe forme d'un petit avancement des levres qui en retrécit la largeur. Elle doit être d'un œil & demi aux hommes, & d'un œil & un quart aux femmes.

La poitrine ſera toujours élevée & s'avancera un peu plus que le ventre, particuliérement aux hommes dans l'âge viril, car cela ne s'obſerve pas tant aux jeunes garçons ni aux perſonnes de l'autre ſexe, & encore moins aux petits enfans auxquels le ventre doit être au contraire plus avancé que la poitrine. Au reſte elle doit ſe tenir un peu large, ce qui donne de la grace aux hommes, & laiſſe la place d'une belle gorge aux femmes.

Les bras près de l'épaule ſe tiendront un peu gros; cela donne de la force aux hommes & de la beauté aux fem-

d'hommes qui ſoient exactement ſelon ces proportions, on ne ſort point de la vérité en s'en écartant quelque peu : elles ont ſeulement été établies comme un point fixe dont on doit toujours s'approcher, parce qu'en effet lorſque la nature n'eſt pas ſenſiblement défectueuſe, elle differe peu de ces regles.

mes. A l'égard des mains & des pieds, ceux des hommes seront plus marqués, sans pourtant paroître secs ou décharnés ; pour les femmes on leur fera toujours les pieds & les mains ronds & potelés, sans marquer les veines ni les tendons.

Les cuisses seront plus grosses à leur partie supérieure, & diminueront peu à peu jusqu'au genou : celles des hommes seront musclées, mais sans sécheresse ; la beauté de la cuisse d'une femme consiste à être unie & presque ronde. Il en est de même des jambes où l'on doit observer une certaine grace, un certain tour qui en fait la beauté. En un mot il y a des élégances à rechercher pour le goût du dessin, qu'il n'est pas possible d'exprimer par des discours, mais qui se découvriront aisément à des yeux intelligens, à l'inspection réfléchie des productions des grands Maîtres. Pour cela il est nécessaire de considérer souvent les Ouvrages de Michel-Ange, pour y apprendre les attachemens des membres, ceux de Raphaël pour la noblesse du contour & pour la grace, ceux du Carrache pour l'excellence du dessin ; mais sans remonter aux siécles passés pour trouver des modeles de la perfection de la Peinture, n'en avons nous pas d'aussi parfaits parmi les Peintres François qui ont brillé dans le dernier siecle ? L'illustre le Brun, par exemple, pourroit entrer en parallele avec les plus fameux Peintres étrangers pour la noblesse de sa composition, & chacun convient qu'il les a même surpassés par la richesse & la vaste étendue de son génie. Le Sueur sans avoir jamais vu l'Italie, a possédé parfaitement la noble simplicité qu'on admire dans Raphaël. Lafosse a excellé dans les plafonds, dans les grands effets du clair obscur, & dans la beauté du coloris. Jouvenet s'est rendu célebre par un grand caractere de dessin. Sans

parler d'une infinité d'autres de l'Ecole Françoiſe, comme le Pouſſin, Vouet, les Boullognes, les Coypels, Mignard, Rigaud, & de Largilliere, &c. qui pourroient diſputer aux autres écoles, d'avoir pouſſé les différentes parties de la Peinture, au degré de perfection où elle peut atteindre. Mais il eſt tems de revenir à notre ſujet, dont cette digreſſion nous a un peu écartés.

On doit prendre garde de ne jamais faire rencontrer les contours extérieurs des parties vis-à-vis l'un de l'autre comme des baluſtres, ce qui n'arrive jamais dans la nature, ou ſi rarement qu'on peut toujours faire une loi du contraire. Le contour extérieur de la cuiſſe, par exemple, eſt grand & enveloppe l'intérieur au-deſſus du genou, au lieu que le contour intérieur du genou deſcend plus bas & enveloppe l'extérieur. De même, le mollet extérieur prend ſa naiſſance de plus haut que l'intérieur, & finit auſſi plus haut. A l'égard de l'emmanchement du pied, la cheville intérieure, c'eſt-à-dire celle qui eſt du côté du pouce eſt toujours plus haute que l'extérieure ou celle qui eſt en-dehors.

» Les membres (dit du Frenoy, dans ſon excellent Poë-
» me ſur la Peinture) doivent avoir leurs contours on-
» doyans (*a*) & reſſembler à la flamme qui s'éleve, ou au
» ſerpent qui s'avance en ſe repliant ſur lui-même. Ces
» contours ſeront coulans, grands, preſqu'imperceptibles
» au toucher, ſans éminence ni cavités conſidérables.
» Qu'ils ſoient amenés de loin & conduits ſans interrup-
» tion pour en éviter le trop grand nombre. Que les muſ-
» cles en ſoient bien inſérés & liés enſemble ſelon la con-
» noiſſance qu'en donne l'Anatomie. Qu'ils ſoient deſſi-

(*a*) *Membrorumque ſinus, ignis flammantis ad inſtar*
Serpenti undantes flexu, &c. du Frenoy, de Arte Graphica.

» nés

» nés à la Grecque, & ſuivant l'Antique. Enfin qu'il y ait » un entier accord des parties avec le tout, & que les » figures ſoient parfaitement bien enſemble ; à quoi on peut ajouter que les contours extérieurs doivent être coulans, & les détails des formes, qui ſont au-dedans, deſſinés d'une maniere plus quarrée & plus *méplatte*, pour me ſervir d'un terme particulier à l'Art du Deſſin.

Remarque ſur les proportions données dans ce Chapitre.

Nous terminerons ce Chapitre ſur les proportions, en faiſant obſerver aux commençans qu'on ne leur a point expoſé toutes ces meſures du corps humain, afin de les engager à prendre à chaque inſtant le compas à la main pour s'y conformer ; il faut au contraire qu'ils s'accoutument à deſſiner à vue d'œil, & à conſidérer avec attention la forme générale & la grandeur de chaque membre, ſelon une proportion fixe qui doit leur ſervir de guide. On a même déja remarqué ci-devant, que cette proportion fixe ne convient pas toujours également à tous les hommes, car on doit diſtinguer encore les ſexes, les âges, & même les diverſes conditions ; y ayant une grande différence entre un homme & une femme, entre un enfant & un homme fait, entre un héros & une perſonne du commun.

La différence de proportion entre une femme & un homme, conſiſte, en ce que la femme a la tête plus petite & le col plus long, les parties des mamelles & du bas-ventre plus baſſes, ce qui fait que l'eſpace depuis le deſſous des tetons juſqu'au nombril, eſt plus petit de la moitié d'un nez, & qu'elle a la cuiſſe moins longue d'environ un tiers de nez. La femme a auſſi les épaules & la

poitrine plus étroites que l'homme ; mais elle a les hanches plus larges & les cuiſſes plus groſſes ; le haut du bras & les jambes ſont auſſi plus groſſes & les pieds plus petits & plus étroits. Enfin comme elle eſt plus graſſe & plus charnue que l'homme, ſes muſcles ſont auſſi beaucoup moins apparens, ce qui en rend les contours plus égaux & plus coulans.

Un enfant nouvellement né n'a tout au plus que quatre têtes de longueur, & plus il augmente en âge plus le bas de ſon corps acquiert d'étendue, juſqu'à ce qu'il en compoſe enfin la moitié juſte. Un enfant de quatre ou cinq ans a cinq têtes de longueur, depuis le ſommet juſqu'à la plante des pieds : & la quantité de têtes de longueur augmente toujours dans les jeunes gens, juſqu'à ce qu'ils ayent atteint l'âge viril.

Il doit auſſi y avoir de la différence entre un héros & un homme du commun, car ce dernier doit paroître groſſier; il doit avoir la tête groſſe, le col court, les épaules hautes, les jointures lourdes, & les pieds larges ; au lieu qu'un héros ſe diſtingue par une petite tête, un col gros & nerveux, des épaules larges, une poitrine relevée, des hanches bien trouſſées. Il a les articles & les jointures bien nouées, petites & ſerrées, les cuiſſes & les jambes nerveuſes, & les principaux muſcles relevés, comme on le peut voir dans les compoſitions des plus habiles Peintres d'Hiſtoire.

On remarque encore des exemples de cette différence de proportions dans les ſtatues antiques, comme l'Hercule du Palais Farneſe, le Méléagre de Pichini, l'Apollon qui eſt au Vatican, & la fameuſe Vénus, ſurnommée *de Médicis*, qui eſt au Palais du Grand Duc de Toſcane, à Florence : ces quatres excellens morceaux ſont regardés

avec justice, comme des chefs-d'œuvres des anciens Sculpteurs Grecs, & c'est ce qui nous reste de plus entier & de mieux conservé parmi les Antiques : on en donnera ci-après les proportions.

CHAPITRE TROISIEME.

De l'étude du Dessin.

LA science du dessin ne peut s'apprendre que par un long exercice & beaucoup d'application; mais avant que d'en enseigner les principes, il est à propos de dire ici quelque chose des dispositions qu'on doit apporter à cette étude. Car sans cet heureux génie qui en rend l'étude facile, c'est en vain qu'on s'y appliqueroit & qu'on y donneroit ses soins; & après y avoir employé beaucoup de tems inutilement, on auroit le chagrin de ne retirer aucun fruit de ce travail forcé. Aussi voit-on souvent des Peintres médiocres manquer dans cette partie la plus importante de leur Art, soit par le défaut de dispositions, soit pour avoir négligé de l'apprendre à fond, soit enfin pour avoir embrassé cette profession par hasard ou par le choix de leurs parents, plutôt que par un effet de leur propre génie. Pour donc réussir dans l'Art du Dessin, il faut être né dessinateur : tâchons à présent d'indiquer les signes auxquels on pourra reconnoître ceux qui ont cette qualité si nécessaire pour parvenir à la perfection de leur Art.

Des dispositions nécessaires pour le Dessin.

On connoît si un jeune homme a quelque pente natu-

relle au Deſſin, lorſqu'il ſe plaît à tracer diverſes figures avec le crayon ou avec la plume, tantôt d'un homme ou de quelqu'autre animal vivant, tantôt de quelque corps inanimé comme des arbres, ou des maiſons: ce qui arrive par une inclination d'imiter qui eſt naturelle à l'homme, & par le plaiſir qu'il reſſent à la vue de l'image & de la reſſemblance des choſes naturelles. Quelquefois ce déſir naît dans les jeunes gens, pour avoir vu travailler des Peintres, mais on remarque plus particuliérement ce penchant en quelques-uns qui en font leur principal amuſement dans les heures de loiſir qu'ils peuvent dérober à l'étude. Ainſi la premiere marque à la quelle on peut juger qu'un jeune-homme a des diſpoſitions heureuſes pour le Deſſin, eſt l'amour ardent de ce travail, & il y a lieu d'eſpérer qu'il y fera de grands progrès quand on le voit mettre tout ſon plaiſir à deſſiner, & qu'il y eſt comme entraîné par ſon penchant naturel.

Après quelque tems d'étude on pourra découvrir encore d'autres marques de diſpoſition au Deſſin. Lorſqu'on voit, par exemple, qu'un éleve a de la hardieſſe, & qu'il ſaiſit vivement & avec juſteſſe dans ſon eſquiſſe les formes des choſes, ſans ſe rendre trop eſclave de ſon original; quoique ce libertinage de la main ſoit un défaut qu'on ne peut réprimer avec trop de ſoin dans les commencemens, il eſt cependant la marque d'un eſprit vif & plein de ce feu ſi néceſſaire pour exceller dans cette profeſſion. Il faut donc qu'un écolier commence ſon deſſin, pour ainſi dire, mieux qu'il ne l'acheve, & qu'il y mette de l'eſprit: il faut même qu'il ſaiſiſſe d'abord ſon objet avec une eſpece de témérité qui lui réuſſiſſe; ſans cela il eſt inutile de lui laiſſer continuer l'étude d'un Art, dont le goût lui eſt naturellement refuſé, puiſque malgré

la peine qu'il se donne, il ne pourra jamais parvenir qu'à augmenter le nombre des Artistes médiocres. Quand un éleve n'approche de son original qu'avec fatigue & à force de travail, c'est encore une marque presque certaine d'un génie pesant & borné.

Une autre marque d'une heureuse disposition, c'est un certain amour de ses productions, quoique très-imparfaites encore, pourvu néanmoins qu'il ne nous aveugle pas jusqu'à nous persuader que nous touchons au but dont nous sommes encore si éloignés ; il doit au contraire servir à nous encourager pour pousser nos études encore plus loin, & il doit exciter en nous le désir de faire toujours de mieux en mieux : au lieu que l dégoût que l'on remarque dans certaines personnes qui ne sont jamais contentes de leurs ouvrages, est un grand obstacle à leur avancement. Ce dégoût désigne ordinairement que l'on est propre à la théorie, mais qu'on ne fera jamais de grand progrès dans la pratique. C'est ce qui arrive presque toujours aux personnes qui commencent le Dessin dans un âge un peu avancé, parce qu'ayant alors le jugement trop formé pour ne pas appercevoir la difformité de leurs premiers essais, il en provient un découragement qui nuit beaucoup aux progrès qu'ils devroient faire, & qui leur fait passer le tems en réflexions inutiles. C'est pour cette raison que l'on doit faire étudier, dès la plus tendre jeunesse, ceux qu'on destine à cette profession, afin qu'ils puissent passer les désagréments inséparables des premieres études dans un âge où ils ne sont pas en état d'en sentir les dégoûts. Une autre raison pour commencer de bonne heure, c'est que le Dessin demande une étude très-longue, pour le conduire à un degré de perfection au-dessus du commun ; ajoutez à cela qu'on produit or-

dinairement ses plus beaux ouvrages dans la verdeur de l'âge, & lorsque l'esprit est dans sa vigueur. C'est alors qu'on enfante facilement ces belles productions pleines de feu, dont on ne viendroit à bout qu'avec peine, dans un âge plus avancé.

» Il n'est pas possible, dit M. de Piles, de fixer l'âge au-
» quel on doit commencer à dessiner, parce que cela dé-
» pend de la disposition & de l'ouverture d'esprit, qui se
» forme plutôt dans les uns & plus tard dans les autres;
» & que dans tous les Arts, le génie & l'application font
» la moitié de l'ouvrage. Cependant les jeunes gens
» que l'on destine à la Peinture, ne sçauroient se mettre
» trop-tôt à dessiner, parce que leur génie venant à se dé-
» velopper en pratiquant, on les laisse continuer s'ils en
» ont pour cet Art: & si l'on découvre qu'ils n'y ayent
» point de dispositions, on les emploie à des choses aux-
» quelles on les croit plus propres. Au reste, à quelque
» âge que l'on commence la Peinture, chacun y avan-
» ce plus ou moins selon le degré de son génie. Il y en a
» qui se sentent attirés par leur génie, & qui le suivent:
» d'autres en sont entraînés comme par violence. Il y en
» a peu de ces derniers, & ces génies rares, quand il s'en
» trouve, sont capables de faire de grands progrès en peu
» de tems, & il n'y a point d'âge déterminé pour eux. C'est
» pourquoi le plus sûr est de choisir, pour commencer à
» dessiner, le tems de la premiere jeunesse, comme cela
» se pratique ordinairement.

De la maniere d'étudier le Dessin.

On demande deux choses aux jeunes gens que l'on destine pour être un jour de grands Peintres; qu'ils ayent

l'imagination vive & la mémoire heureuſe, & qu'ils ſoient d'un bon tempérament & d'une ſanté parfaite; car l'étude du Deſſin & des différentes parties de la Peinture, eſt une des plus fortes, & demande beaucoup d'application.

Pour cet effet on les prendra à l'âge de dix ou douze ans, afin qu'ils commencent à être capables de raiſonnement. On commencera d'abord par leur faire imiter de petites parties du corps humain, comme des yeux, des nez, des oreilles, des bouches, &c. (Planches 10, & ſuivantes) qu'on deſſinera de génie en leur préſence, ou d'après quelque deſſin original, ce qui eſt abſolument néceſſaire pour les premieres leçons. On trouvera dans ce Livre des exemples de ces différentes parties, gravées d'après les plus excellens Maîtres, qu'il eſt bon d'avoir pour leur donner à copier au défaut de deſſins originaux. On doit ſeulement les avertir alors de ne point imiter trop ſervilement les hachûres dont les Graveurs ſont obligés de ſe ſervir pour former les ombres; ce qui leur feroit prendre une maniere de deſſiner maigre & ſeche: mais on leur apprendra à exprimer d'un ſeul trait, avec un gros crayon, les touches que la gravure n'a pu rendre que par le moyen de pluſieurs hachûres miſes à côté l'une de l'autre.

Comme le Deſſin eſt plutôt une émanation des connoiſſances de l'ame qu'un travail de la main, & que l'eſprit ne peut demeurer long-tems tendu vers le même objet, l'application qu'on eſt obligé d'apporter à cette étude, ne doit être ni trop longue ni trop fatiguante; parce que l'imagination venant à ſe refroidir par un travail trop pénible, ce qu'on feroit alors ne ſeroit plus qu'un mécaniſme ſans vigueur & ſans goût, & ne pourroit contribuer en aucune façon, aux progrès qu'on cherche à y faire. Ce n'eſt pas qu'il faille s'écouter juſqu'au point de

ne rien faire toutes les fois qu'on ne se sent pas d'humeur de travailler ; il arrive souvent au contraire qu'on prend goût au travail après quelque tems d'études, & qu'on y trouve alors plus d'agrément qu'au commencement : mais on doit se fixer tous les jours un tems réglé pour étudier, pendant lequel tems on dessinera bien ou mal, sauf à passer la mesure quand on y trouvera plus de goût qu'à l'ordinaire. Car quoiqu'il soit vrai que ce n'est qu'à force de peine & de fatigue qu'on peut parvenir à devenir habile homme, il faut cependant, pour retirer quelque fruit de son travail, que cette peine se trouve mêlée de plaisir, & que la satisfaction intérieure que l'on goûte en dessinant, fasse préférer ce genre d'occupation à tout autre.

La premiere chose que l'on doit considérer dans l'acquisition d'un Art que l'on veut exercer toute sa vie, c'est de bien partager son tems, & de donner à chaque étude celui qui lui est propre. Dans les tems de la premiere jeunesse, par exemple, où la raison est encore foible, & les réflexions hors de saison, il faut se prévaloir de la mollesse du cerveau & de la pureté de ses organes, pour y imprimer les connoissances & les habitudes qu'on voudra faire prendre aux jeunes gens (*a*). Cela supposé, il faut prendre garde à deux choses ; de ne les pas rebuter en les tenant trop long-tems attachés à la même étude, ou en les fatiguant par des répétitions ennuieuses sur la même chose, & de relever l'étude du Dessin, en la diversifiant par quelqu'autre occupation, comme de leur donner quelque teinture de la Géometrie, de l'Architecture, & de la Perspective. Car, comme le remarque Quintilien, la jeunesse est capable d'apprendre à la fois plusieur disciplines, mais

(*a*) *Quo semel est imbuta recens servabit odorem Testa diu.* Horat. Epist. 1. 2.

à

à diverſes heures, parce que les unes ſervent alors de relâche aux autres, & que le changement d'occupation eſt une ſorte de récréation pour l'eſprit.

Après que vos éleves auront copié, pendant quelque tems, différentes parties du viſage, comme des yeux, des oreilles, &c. (Voyez les Planches 10, 11, 12 & ſuiv.) on leur donnera à copier des têtes entieres. Il faut leur faire deſſiner enſuite les autres parties du corps, comme des mains, des pieds, des jambes & des bras, & enfin des figures entieres; ayant ſoin que les originaux que vous leur préſentez, ſoient de la meilleure main qu'il ſera poſſible de les avoir. Les têtes d'après Raphaël que nous donnons dans ce Recueil (Planches 18, & ſuiv.) & les études, d'après les antiques, qu'on trouvera enſuite, ſont très-propres à cet uſage. Il faut les leur donner l'une après l'autre, & une à une, ſans les accabler d'un trop grand nombre d'originaux à la fois; ayant attention de leur bien faire remarquer les proportions & les beautés de ce qu'ils imitent. Vous les aiderez dans les commencemens à eſquiſſer leur figure, à la bien aſſeoir & planter, & vous retoucherez enſuite quelques coups aux contours, ſans cependant trop affecter de les corriger, pour ne les point rebuter.

Remarquez cependant que comme votre intention n'eſt pas de faire ſeulement de bons copiſtes, vous devez exercer vos éleves à produire de tems en tems quelque choſe de leur propre fonds, premierement des yeux & d'autres parties de la face, enſuite des têtes, & enfin des figures entieres. Car quand ils copient un original, c'eſt pour apprendre à connoître les proportions; mais lorſqu'ils deſſinent une figure de génie, ils s'exercent alors à travailler ſur leur propre idée, & à mettre en prati-

que les connoiſſances qu'ils ont acquiſes. Un habile Maître peut donner du cœur à ſes écoliers, & les encourager à entreprendre de travailler d'invention, en deſſinant lui-même quelque choſe en leur préſence, & leur enſeignant en même-tems de quelle maniere il s'y prend; c'eſt ainſi que la Fage montroit à deſſiner à ſes éleves (*a*). Il faut auſſi encourager les jeunes gens, en les louant ſur ce qu'ils peuvent avoir de bon, & en ne leur faiſant pas remarquer tous leurs défauts à la fois, mais en les reprenant chacun en différens tems, & les uns après les autres. C'eſt pourquoi il eſt à propos, quand on blâme quelque partie de leurs productions, d'en louer en même-tems une autre, pour les dédommager en quelque façon du dépit intérieur & du chagrin qu'ils peuvent reſſentir de n'avoir point réuſſi. Voilà la méthode que lon doit ſuivre dans les commencemens pour conduire ſes éleves, & il faut la continuer juſqu'à la fin de leurs études, de ſorte qu'ils marchent & s'avancent toujours dans le Deſſin par ces deux moyens, l'un de copier de bons originaux, & l'autre de produire quelque choſe de leur propre imagination.

De quelle conſéquence il eſt de finir ſes Deſſins.

Lorſque vos jeunes gens auront fait quelques progrès, & qu'ils commenceront à bien mettre enſemble leur figure, il faut avoir de belles têtes bien deſſinées, & les leur faire

(*a*) Quelques Maîtres ont eu l'uſage de faire deſſiner à leurs éleves, de ſouvenir, les choſes qu'ils venoient de faire d'après un original, & cet uſage peut être avantageux, pourvu qu'on en uſe ſobrement, & ſimplement dans le commencement des études; car lorſqu'on eſt plus avancé, il ne ſerviroit qu'à imprimer dans la mémoire la maniere particuliere de ſon Maître, dont on doit ſortir un jour pour voler de ſes propres aîles.

copier & finir avec tout le ſoin & toute la propreté dont ils ſeront capables. On fera la même choſe à l'égard des pieds & des mains, en leur faiſant ſentir la néceſſité de ce procédé, & de quelle conſéquence il eſt de terminer, le plus qu'il eſt poſſible, ces extrémités du corps humain, afin que le ſoin de les bien rendre leur demeure enſuite le reſte de leur vie.

» Les jeunes gens qui deſſinent (dit un Auteur anonime (*a*), doivent s'attacher à finir ſoigneuſement les têtes, pieds & mains, & en général à ne rien négliger des choſes mêmes qui leur ſemblent les moins intéreſſantes. Il n'arrive que trop ſouvent que ceux qui paroiſſoient avoir le plus de diſpoſition, & qui auroient pu devenir les premiers de leur Art, reſtent néanmoins dans la médiocrité, pour ne s'être pas aſſez appliqués dans leur jeuneſſe à finir leurs deſſeins. Flattés d'une eſpece d'eſprit & d'un certain feu qu'on remarque dans leurs productions, ils s'adonnent à une maniere de deſſiner *croquée* & ſuperficielle, & ſaiſiſſant avec vivacité la premiere idée que l'imagination leur préſente, ils ne cherchent plus à approfondir les ſolides beautés de la nature. Auſſi doit-on regarder leurs ouvrages auſſi ſuperficiellement qu'ils ont été faits; autrement la réflexion venant à lever le maſque qui nous avoit d'abord frappés, on n'apperçoit plus qu'une profonde ignorance au lieu du faux brillant dont on étoit ébloui auparavant.

» On ne ſçauroit donc, ajoute cet Auteur, aſſez recommander à ceux qui s'appercevront de cette légéreté de main (laquelle, quoique bonne en ſoi, pourroit cepen-

(*a*) Nouvelle méthode pour apprendre à deſſiner ſans Maître. *In quarto* Paris, 1740.

» dant devenir vicieuse par la suite) de tâcher de finir » leurs ouvrages, même avec excès, afin de corriger ce dé» faut par un contraire. Qu'ils n'appréhendent point de s'ap» pesantir la main, car ils ne seront que trop disposés à » retourner toujours à cette premiere vivacité qui leur est » naturelle. Par la même raison, ceux en qui l'on apper» cevra le défaut de trop finir & de fatiguer leurs dessins, » doivent s'enhardir & s'évertuer; & afin d'acquérir cette » facilité qui leur manque, ils doivent dessiner légére» ment, & finir leurs ouvrages, pour ainsi dire le moins » qu'ils pourront. On ne doit pourtant pas toujours cher» cher à détruire les talens que l'Auteur de la Nature a » mis en nous, pour courir aveuglément après ceux qu'il » nous refuse; mais il faut seulement les modérer avec » prudence pour éviter les défauts où ils entraîneroient si » l'on s'y livroit sans aucune réserve.

Quand vos disciples seront parvenus à ce point de perfection, vous leur ferez pour lors entreprendre des dessins plus difficiles, premierement d'une seule figure, & même de ceux qu'ils avoient déja copiés auparavant, car ils les feront alors beaucoup mieux, & bien plus facilement que la premiere fois. Après cela vous leur fournirez des dessins de deux ou plusieurs figures, afin qu'ils aprennent à les groupper & à les mettre ensemble, sans oublier cependant de petites tentatives de leur invention, à quoi il faut toujours les encourager (*a*).

Remarquez que toute cette premiere étude doit se faire d'après des nudités, & rarement d'après des figures habillées ou couvertes de draperies. C'est pourquoi on doit

(*a*) Il est bon d'observer, qu'on ne doit permettre à ses éleves d'essayer de faire quelque chose de génie, que lorsqu'ils seront en état de copier facilement, sans quoi l'éleve n'étant pas assez fort, ce seroit peine perdue.

leur donner pour modeles, les figures de Raphael & de Michel-Ange, & les antiques de Perrier. On doit encore se servir des ouvrages d'Annibal Carrache, dont le dessin a quelque chose de surprenant; ses galeries sont fort utiles pour l'étude dont on parle ici, de même que les loges de Raphaël & les autres tableaux du Vatican, qui ont été dessinés & gravés par différens Maîtres. Au reste, on doit bannir entiérement de l'école, les méthodes de copier en réticulant, en calquant les dessins ou estampes, ou en les prenant à la vitre : il faut rejetter avec mépris toutes ces inventions mécaniques, qui sont autant d'obstacles aux progrès de la jeunesse, & les laisser aux ignorans, ou à ceux qui dessinent pour leur plaisir.

La méthode qu'on vient de proposer demande une longue étude, & ne peut se mettre en pratique, qu'en y employant plusieurs années; mais aussi c'est le plus sûr moyen de se rendre habile dans le dessin. Lors donc qu'on se trouvera en état de copier son original avec justesse & précision, alors on pourra dessiner d'après *la bosse*, ou figure de relief. Cette étude est nécessaire pour apprendre à connoître l'effet des ombres & des jours, à donner du relief aux parties qui en doivent avoir, & pour se perfectionner dans les contours des figures. C'est pour quoi il faut commencer par de belles têtes de plâtre, des pieds & des mains moulés sur les antiques, pour en venir ensuite à des figures entieres. L'Auteur d'un traité sur la Peinture, imprimé à Toulouse au commencement de ce siecle, conseille une méthode (*a*) particuliere dont on

(*a*) On pourroit objecter à cet Auteur (M. Bernard du Puy du Grez) que si le jour est si doux, les muscles & autres détails ne seront pas assez sensibles pour qu'un éleve, qui ne les connoît pas encore, les y découvre, & c'est justement pour cette raison, qu'on le fait dessiner d'après la bosse, afin qu'il apprenne à les connoître dans la nature où ils sont souvent moins visibles &

pourra eſſayer : c'eſt de faire en ſorte que le jour tombe doucement ſur les plâtres & les modeles qu'on deſſine, & qu'il ne tranche pas d'abord les ombres, ce qui ſe peut éviter par le moyen d'un chaſſis de papier huilé ou verni, placé du côté d'où vient le jour. Peut-être, ajoute ce même Auteur, ſeroit-il fort utile de deſſiner d'après la boſſe dans un miroir, parce que les jours & les ombres s'y adouciſſent beaucoup.

Pratique pour profiter de ſes études.

De tous les moyens dont on peut ſe ſervir pour profiter dans l'étude du deſſin, il n'y en a pas de meilleur, que de faire par cœur, & ſans avoir aucun original du modele, les mêmes choſes que l'on aura copiées le jour précédent, ſoit d'après des deſſins ou des tableaux, ſoit d'après la boſſe, & de confronter enſuite ces ſeconds deſſins avec les premiers, pour voir ſi l'on en a bien retenu l'idée. De cette pratique réſulte deux bons effets; le premier que l'on s'attache d'avantage à conſidérer ſon original, lorſqu'on deſſine d'après lui ; ce qui fait que la copie en eſt beaucoup mieux ; le ſecond, que vous vous imprimez par ce moyen plus fortement dans l'eſprit & dans la mémoire, les beautés que vous avez étudiées : ce qui eſt une choſe très-avantageuſe, puiſque le but de votre travail eſt de retenir ce que vous étudiez.

mobiles. Et par cette même raiſon, les éleves ont plus d'avantage pour étudier la nature à la lumiere de la lampe, qu'à celle du jour, parce que les ombres tranchées leur y font mieux appercevoir les détails ; au lieu qu'au jour ils n'y peuvent rien découvrir. Il eſt vrai que la lumiere du jour eſt meilleure que celle de la lampe lorſqu'ils ſont avancés, & qu'ils connoiſſent la nature, parce que c'eſt celle ſelon laquelle ils feront le plus grand nombre de leurs ouvrages.

M. de Piles conſeille la même choſe dans ſes remarques ſur le Poëme de Dufrenoy. » Ce ſeroit, dit-il, un » bon moyen d'apprendre, ſi ayant deſſiné une tête d'a» près la boſſe on la deſſinoit incontinent après ſans rien » voir, examinant enſuite ſi elle eſt conforme au premier » deſſin: s'exerçant ainſi ſur une même tête, en la tournant » de dix ou douze côtés. Il faudra faire la même choſe » pour des pieds & des mains, & enſuite pour des figures » toutes entieres; mais ajoute-t-il, pour connoître la beauté » de ces figures & la juſteſſe de leurs contours, il faut » néceſſairement ſavoir l'Anatomie.

Cette pratique eſt un excellent moyen pour faciliter le génie, & le préparer à la belle compoſition. Car comme on ne pourroit pas eſpérer de devenir habile homme en conſidérant ſeulement les ouvrages des plus grands hommes, étant néceſſaire outre cela de deſſiner, & d'en venir à la pratique : de même il ne ſuffit pas de deſſiner toujours d'après leurs plus belles productions, & de les copier continuellement; mais il eſt à propos auſſi de tâcher de les approcher & de les égaler, s'il eſt poſſible ; & on ne peut y parvenir, qu'en acquérant le même fond de connoiſſance de la nature qu'ont eu les grands Maîtres qu'on ſe propoſe pour modeles.

Bernard du Puy du Grez, ci-devant cité, enſeigne un moyen des plus ſimples, & très-facile pour s'exercer à faire de ſoi-même. Il ne faut pour cela qu'une grande feuille d'ardoiſe bien unie, & du crayon blanc : on trace les figures qu'on veut ſur cette ardoiſe ; on les efface enſuite facilement avec un linge ou une éponge ſeche, & l'on recommence la même choſe; de cette façon, on accoutume peu à peu ſa main à repréſenter tout ce que l'on conçoit dans l'imagination. Il ne faut pas, continue cet Au-

teur, ſe rebuter, ſi ce qu'on fait dans les commencemens eſt monſtrueux, eſtropié, ou meſquin : il n'y a qu'à l'effacer auſſi-tôt ou le corriger; puis, quand on l'a recommencé, & qu'on n'y peut plus rien changer n'i ajouter, on le laiſſe ſubſiſter juſqu'au lendemain. Cependant on continue ſon étude d'après des deſſins, des plâtres, ou même des eſtampes, & quelque jours après on revoit l'ardoiſe : alors on y découvre des défauts qu'on n'avoit pas remarqués le premier jour; & l'ayant effacé, on forme quelqu'autre choſe tirée de ſon imagination, & on la trace ſur la même feuille, comme la premiere fois. C'eſt ainſi qu'on s'habitue peu à peu à faire de ſoi-même; & quand il ſe rencontre des compoſitions heureuſes on en tire des copies ou des eſquiſſes ſur du papier pour les garder. L'ardoiſe nous fournit encore un moyen aiſé de mettre en pratique pluſieurs ſortes de proportions, ſuivant les différens Auteurs qui en ont écrit. Pour cet effet on commence par marquer d'abord les principales diviſions ſur leſquelles on bâtit la figure; & quand on a imprimé une fois ces regles dans ſon eſprit par pluſieurs réitérations, alors on peut faire facilement des figures de toute ſorte de proportion. Je ne vois pas qu'on puiſſe inventer rien de plus commode pour exprimer ſa penſée, & pour accoutumer la main à tracer fidélement toutes les idées que l'eſprit lui fournit.

De l'étude d'après le modele.

L'étude de la nature, eſt le moyen le plus efficace pour ſe perfectionner dans le deſſin; c'eſt d'elle que nous devons apprendre à connoître tous les différents mouvemens qu'elle eſt capable de produire dans les membres,

par le moyen des muſcles. Cette étude ſe fait d'après un homme vivant & tout nud, appellé le *modele*, que l'on poſe dans telle attitude que l'on veut : les copies que l'on fait de ce modele, ſoit avec du crayon ſur le papier, ſoit en modelant avec de la terre ou de la cire, ces copies, dis-je, ſe nomment *des Académies* ; on en trouvera pluſieurs exemples dans ce volume, aux Planches 39 & ſuivantes, qui pourront être utiles aux perſonnes qui ne ſont pas à portée de faire cette étude d'après nature. L'étude d'après le modele eſt cependant abſolument néceſſaire à ceux qui veulent ſe rendre habiles dans le deſſin, & en même tems ſi difficile, qu'un jeune homme qui ſait déjà deſſiner paſſablement bien, & qui manie même ſon crayon avec goût, ſe voit quelquefois obligé de recommencer ſur nouveaux frais, quand il vient à deſſiner ſur la nature, & qu'à peine peut-il alors mettre ſa figure enſemble. C'eſt ici qu'il faut oublier en quelque façon, tout ce que l'on pourroit ſavoir d'ailleurs, & ſans s'arrêter à la maniere dont on avoit coutume de deſſiner un bras, une jambe, ou telle autre partie du corps que ce ſoit, on s'attachera uniquement à rendre la nature telle qu'on la voit. Sur-tout on ſe gardera bien alors de deſſiner de mémoire, au lieu de ſuivre le modele, car ce ne ſeroit plus une étude profitable, mais une occupation vraiment machinale ; & dont on ne retireroit aucun fruit pour ſon avancement.

On doit s'accoutumer à ſaiſir promptement l'action de la figure & les principaux mouvemens des muſcles, parce que dans les premiers momens que le modele eſt en attitude, toutes les parties du corps travaillent avec plus de force ; au lieu que leur action ſe rallentit quand il y a quelque tems qu'il ſe tient dans la même attitude.

Pour cet effet, il faut d'abord esquisser légérement toute sa figure, sans suivre néanmoins par la suite, trop obstinément, le premier trait qu'on a dessiné sur le papier; mais si la nature nous présente quelque léger changement, il faut le marquer aussi sur le dessin, & la suivre scrupuleusement, sans chercher à y rien augmenter ou diminuer.

Il y a des Maîtres qui pensent qu'on doit suppléer, en dessinant d'après le modele, à ce que l'on trouve de défectueux dans la nature; mais cette maxime pourroit être pernicieuse pour des commençans; car en voulant corriger la nature avant que de la connoître parfaitement, on court grand risque de *se maniérer*, c'est-à-dire de rendre toujours les choses d'une même façon, & de les représenter non telles qu'elles sont en effet, mais selon l'idée qu'on s'en est formée. Nous voyons tous les jours par expérience, que ceux qui se manierent ainsi de bonne heure ne font plus aucun progrès dans le dessin, parce qu'ayant toujours l'esprit frappé des mêmes impressions, l'imagination ne peut plus leur fournir de nouvelles idées. La nature, quoique pleine de variétés, a beau leur représenter les choses sous de nouvelles formes, ils ne sont plus en état d'en sentir la différence, & par conséquent ils ne peuvent plus acquérir de nouvelles connoissances. C'est pourquoi il faut toujours imiter le modele avec la plus scrupuleuse exactitude, non-seulement dans les contours, mais encore pour le ton de couleur. Par exemple, lorsque la main se trouve appuyée sur quelqu'autre partie du corps, comme sur l'estomac, elle est beaucoup plus colorée que le fond sur lequel elle est placée, & c'est cette différence de couleur qu'il est nécessaire de rendre dans le dessin, telle qu'on la voit sur la nature. Ces choses,

qu'on regarde comme de peu de conséquence, & que l'on néglige souvent dans les commencemens, sont cependant très-essentielles, & ce n'est qu'en y faisant une continuelle attention, qu'on parvient à imiter le vrai de la nature & à colorer même ses dessins.

Quand on commence à dessiner d'après nature, on n'apperçoit d'abord presqu'aucun muscle; c'est pourquoi avant que de commencer cette étude, on doit avoir quelque légere teinture de l'Anatomie, afin de pouvoir découvrir plus aisement, par son secours, la place des os & des muscles. Ce n'est pas qu'on doive pour cela marquer tous les muscles qu'on n'apperçoit point sur le modele, par cette seule raison qu'on sait qu'ils doivent y être; mais l'Anatomie doit seulement nous servir de guide pour les appercevoir plus facilement & pouvoir les placer à propos. Il faut alors s'appliquer à les marquer si tendrement, qu'ils n'interrompent point les masses de lumiere, afin qu'on puisse laisser de grandes parties dans les clairs ainsi que dans les ombres.

Plusieurs grands hommes, tels que Michel-Ange, & quelques autres, sont tombés dans le défaut de marquer trop fortement les os & les muscles; mais ces exemples sont dangereux à suivre trop servilement, & conduiroient à faire des squelettes & des écorchés, plutôt que des figures qui paroissent vivantes. C'est le sentiment de M. de Piles dans son Cours de Peinture. » Il y a des Peintres, dit-» il, qui bien loin de rechercher une juste modération » dans leurs dessins, ont affecté d'en rendre les contours » & les muscles prononcés au-delà d'une justesse que de-» mande leurt Art, & cela sans doute dans la vue de pas-» ser pour habiles dans l'Anatomie & dans un goût de des-» sin qui puisse attirer l'estime de la posterité : mais ils

» ont montré par-là même, qu'ils ſavoient mal l'Anato-
» mie, puiſque cela fait voir qu'ils ont ignoré qu'il y eût
» une peau qui enveloppe les muſcles, & qui les fait voir
» plus tendres & plus coulans ; ce qui fait une partie du
» corps humain, & par conſéquent de l'Anatomie. Une
» preuve de ce que l'on avance, c'eſt que les corps des
» femmes & des petits enfans ont tous leurs muſcles, ainſi
» que ceux des athletes & des hommes les plus robuſtes ;
» mais la graiſſe & la chair dont ils ſont recouverts, em-
» pêche qu'on ne les apperçoive ».

De la correction de la nature.

L'etude du deſſin ayant été conſommée & perfectionnée par celle du modele vivant, il y a tout lieu de croire, qu'après avoir ſuivi cette méthode pendant pluſieurs années, les éleves ſe trouveront en état d'imiter la nature, & de compoſer des figures & des grouppes de leur invention. C'eſt alors qu'on pourra eſſayer de corriger d'après le marbre, ou des plâtres moulés deſſus ; ce qu'il y a de défectueux dans la nature, en ſe conformant à la maniere que les Auteurs des belles ſtatues antiques ont pratiquée, pour en prendre le goût. C'eſt ainſi qu'en raſſemblant de côté & d'autre ce qu'il y a de plus excellent, on peut parvenir à en faire un heureux choix & une compoſition qui imite, d'auſſi près qu'il eſt poſſible, les perfections de la plus belle nature. » Car ce n'eſt pas aſſez, dit
» le ſavant auteur du Poëme ſur la Peinture, d'imiter
» de point en point, & d'une maniere ſervile, toute ſorte
» de nature (*a*) mais il faut que le Peintre, en maître de

(*a*) *Nam quamcumque modo ſervili haud ſufficit ipſam*
Naturam exprimere ad vivum, ſed ut arbiter Artis
Seliget ex illa tantùm pulcherrima Pictor. De Arte Graphica.

» ſon Art, ſache choiſir ce qu'il y découvrira de plus » beau, & qu'il corrige, de ſon génie, ce qu'il y trouvera » de foible ou de défectueux, en un mot qu'il en ſache » réparer les défauts, & qu'il en ſaiſiſſe les formes les plus » agréables avant quelles s'échappent.

Bernard du Puy du Grez eſt du même ſentiment que du Frenoy : » Il ne s'agit pas ſeulement, dit-il, de copier » la nature, tantôt maigre & ſeche, tantôt petite ou gran- » de, meſquine ou extravagante : il faut encore ſavoir » compoſer une belle figure d'après un corps qui ne ſera » pas parfaitement beau; & s'il y a quelque choſe de beau, » il faut le ſavoir choiſir, en ſuppléant au reſte qui y » manque.

» En effet, ajoute-t-il, tous les corps ont du beau dans » quelques parties, & du meſquin en quelques autres, la » nature ne formant que rarement des ouvrages accom- » plis. Auſſi voit-on ſouvent qu'elle refuſe à l'un ce quelle » prodigue à l'autre ; de ſorte qu'il faudroit pluſieurs mo- » deles pour en faire une figure qui fut parfaite : mais, » comme je viens de dire, la ſcience conſiſte à ſuppléer » aux en droits où la nature s'eſt négligée ».

Avant que de finir ce Chapitre, nous répéterons encore un avis que nous avons déja donné aux jeunes deſſinateurs, qui eſt que pendant qu'ils étudient d'après le modele, ils doivent, par intervalles, faire des compoſitions de diverſes Hiſtoires, en eſſayant peu à peu leurs forces, & tâcher, à meſure qu'ils liront quelque Livre, d'expoſer aux yeux, par des eſquiſſes, ce qu'ils auront appris par la lecture.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la pratique du Deſſin.

IL y a pluſieurs manieres de deſſiner, qui ſe réduiſent ordinairement à trois principales ; ſavoir, *au crayon*, *au lavis*, & *à la plume* : nous allons traiter ſéparément de chacune de ces manieres, & indiquer la méthode que l'on doit tenir pour y faire quelques progrès; mais il eſt néceſſaire de dire auparavant quelque choſe ſur les différens papiers propres pour le deſſin.

Du papier propre à deſſiner.

Il y a deux ſortes de papiers ſur leſquels on peut deſſiner : du papier *blanc* & du papier *coloré*, ou de demi-teinte ; ce dernier ſe diviſe en trois eſpeces différentes, le *papier gris*, le *bleu*, & le *biſtré.* Le papier gris & le bleu viennent tous colorés des moulins où ils ſe fabriquent. A l'égard du papier biſtré, ce n'eſt autre choſe que du papier blanc, ſur lequel on paſſe, avec une éponge, de l'eau de ſuye plus ou moins chargée de couleur, ſelon qu'on déſire que le papier ſoit plus ou moins foncé & brun.

On a inventé les papiers de demi-teinte, pour épargner le travail du crayon, dans les endroits qui doivent être de la même force que la teinte du papier, & l'on ſe ſert de craye, de crayon, ou de paſtel blanc pour rehauſſer, c'eſt-à-dire, pour faire paroître les endroits éclairés. De cette façon, la couleur même du papier ſert de demi-teinte : il ne s'agit plus que d'ombrer avec du crayon

de couleur, les endroits où ſont les plus fortes ombres, & de rehauſſer, comme nous venons de dire, les jours avec du blanc.

Cette maniere eſt plus expéditive que ſur le papier blanc, cependant les jeunes gens qui commencent, ne doivent point s'en ſervir; mais ils doivent deſſiner d'abord au crayon rouge ou noir ſur le papier blanc; & quand ils viendront à ſe ſervir de ce papier de demi-teinte, ils en choiſiront d'abord d'une teinte très-foible: car plus le papier eſt foncé en couleur, & plus il faut d'art pour y mettre le blanc dans les jours.

Les papiers qui portent naturellement leur demi-teinte, ne ſervent ordinairement que pour deſſiner au crayon; mais le biſtré peut, outre cela, ſervir à deſſiner au lavis. On rehauſſe enſuite les jours au pinceau avec du blanc de céruſe bien broyé à l'eau, & détrempé avec de l'eau gommée, comme on le dira à l'article du *Lavis*.

Les qualités que doit avoir un papier propre pour le deſſin, ſont d'être fort & d'avoir le grain fin & égal. Pour ceux qui deſſinent à la plume, il ſuffit qu'il ſoit uni, qualité qu'il acquiert ſous le marteau, en le faiſant battre; il faut auſſi qu'il ne boive point, ce qu'on peut empêcher en le trempant dans de l'eau où l'on aura mis diſſoudre de l'alun, & le faiſant ſécher enſuite. A l'égard du Lavis, il faut, outre les deux qualités ci-deſſus, que le papier ſoit fort & épais pour ſoutenir le Lavis, & conſerver l'égalité dans les teintes.

Maniere de deſſiner au crayon.

Ceux qui commencent à deſſiner ſe ſervent ordinairement d'une pierre rouge appellée *ſanguine*, ou crayon

rouge : elle se vend chez les Epiciers & les Marchand de couleur. On choisit la plus foncée en couleur, & la plus tendre au toucher. On coupe cette pierre avec une lime plate à refendre dont se servent les Serruriers, ou avec une lame d'acier mince, comme les ressorts des pendules, à laquelle on fait des dents pour en former une espece de petite scie. On coupe d'abord les morceaux de sanguine par petites tables, qu'on refend ensuite pour en former de petits quarrés longs, enfin on les arrondit par le bout avec un couteau, & l'on y taille une pointe pour s'en servir.

Comme le crayon est plus facile à manier que la plume ou le lavis, il est aussi plus convenable pour les commençans; il a cela de commode, qu'il peut s'effacer quand on veut, en frottant légérement le papier avec un peu de mie de pain rassis, de sorte qu'on peut facilement changer ou corriger son ouvrage.

En commençant à dessiner, il faut d'abord *esquisser* légérement sa figure; cette esquisse se fait, quand on se pique de dessiner proprement, avec du charbon de bois léger, comme le fusain ou bonnet à Prêtre, qu'on peut effacer facilement en le frottant légérement avec un linge blanc & sec, ou avec de la mie de pain rassis. Au defaut de charbon de fusain, on esquisse avec de la pierre noire, avec laquelle on trace légérement sa pensée sur le papier. La sanguine ne vaut rien pour cela, parce quelle est difficile à effacer entierement, & qu'elle laisse toujours sur le papier blanc, une espece de graisse qui tache le dessin & le salit.

Cette légere esquisse étant faite, & chaque chose étant arrêtée dans sa place, on remet le dessin au net en repassant un crayon plus ferme, comme pierre noire ou sanguine, sur le premier trait, que l'on a eu soin d'affoi-

blir auparavant, & d'effacer presqu'entiérement en passant de la mie de pain sur ce trait, pour emporter les faux traits de l'esquisse. On observera de faire ce trait plus fort du côté des ombres, & de le tenir plus délié du côté d'où vient la lumiere.

Les bons crayons contribuent beaucoup à dessiner facilement & avec plaisir, c'est pourquoi il faut avoir l'attention de les bien choisir. On se sert ordinairement de trois sortes de pierre que l'on aiguise pour dessiner ; savoir, la sanguine ou crayon rouge, la pierre noire appellée crayon noire, & la mine de plomb. La bonté de ces crayons consiste à être tendres & doux, sans aucun grain ni gravier. Pour les conserver tels, on les gardera dans un endroit qui ne soit point trop sec, ce qui les feroit durcir, ils se conserveront mieux dans un lieu frais & humide ; mais il ne faut les en tirer qu'à mesure qu'on en aura besoin.

Ce qu'on entend par esquisser.

Comme nous venons de dire qu'en commençant un dessin, il falloit d'abord *esquisser*, il est bon d'expliquer ici ce que l'on entend par ce terme. *Esquisser*, c'est faire paroître par des traits peu sensibles & en petit nombre, une légere, mais générale idée, de ce que l'on se propose de faire ou d'imiter, afin que si l'on se trompoit dans la distribution totale de son ouvrage, on pût se corriger. Ainsi les premieres idées du sujet que l'on veut représenter, & que l'on jette d'abord sur le papier, se nomment des *esquisses*, & cette maniere de dessiner est appellée esquisser, du mot Italien *Schizzare*, qui veut dire, à proprement parler, éclabousser, parce que ce ne sont que des essais, où les couleurs paroissent comme jettées au

hasard sur la toile en petit, pour indiquer à peu près l'effet que fera le tableau quand il se a exécuté en grand.

Avant que de se résoudre à terminer une partie d'un tableau, il est tout naturel de regarder si elle est proportionnée au reste du tableau: or, il est impossible de le voir, à moins que d'en comparer les parties ensemble, & cette comparaison ne se peut faire qu'en les ayant toutes présentes devant les yeux ; il faut donc les distribuer chacune à leur place, pour donner à connoître les principales masses ; mais il faut que cela soit fait le plus promptement & le plus exactement qu'il est possible ; c'est ce qu'on appelle *une esquisse.* Elle doit se faire, comme nous avons dit, fort légérement avec du charbon tendre, & par des traits presque insensibles, afin que lorsqu'on voudra en arrêter le contour, & terminer chaque partie en détail, on puisse aisément effacer tous ces traits en y passant une mie de pain, en sorte néanmoins qu'il en reste encore quelque légere trace sur le papier. On observera que pour esquisser, il faut tenir son corps plus droit, & être un peu plus éloigné de ce que l'on dessine qu'à l'ordinaire, afin que sans hausser ni baisser la tête, on puisse voir d'un seul coup d'œil son original & son esquisse, pour les comparer ensemble.

A l'égard de l'ordre qu'on doit tenir dans ses études, il faut copier d'abord des dessins qui soient biens finis, & au crayon sur du papier blanc, pour en concevoir plus facilement tout le travail ; ensuite on copiera indifféremment d'autres dessins sur toutes sortes de papiers. Quand on aura passé du moins une année avec assiduité dans cet exercice, & qu'on aura acquis quelque facilité dans la main, alors il sera à propos de dessiner d'après de bons tableaux, observant de retourner de tems en tems à son

exercice ordinaire, jusqu'à ce que l'on soit capable de dessiner d'après la bosse, laquelle on doit savoir dessiner facilement avant que d'entreprendre de dessiner d'après nature.

Maniere de s'accoutumer à dessiner avec justesse.

Lorsqu'on commence à dessiner, on doit d'abord se proposer deux choses : la premiere d'accoutumer son œil à la justesse : & la seconde, d'acquérir la facilité de la main dans l'exécution.

Il y a deux moyens pour aider à dessiner avec justesse & pour y accoutumer l'œil : le premier est de juger de la grandeur d'une chose par celle d'une autre, en examinant le rapport qu'il y a entre la longueur & la largeur d'une chose, & celle d'un autre chose, en sorte que l'on puisse juger si elle est plus ou moins grande que l'autre, de quelle quantité, ou bien si elle lui est égale. Mais il faut qu'en cela, l'œil fasse l'office du compas (*a*) qui doit être plutôt dans les yeux que dans les mains, évitant de s'en servir le plus quon pourra, pour rapporter sur le papier les mesures des parties que l'on dessine. Cela n'empêche pas, que lorsque votre dessin sera achevé, vous ne puissiez vous servir effectivement du compas pour votre propre satisfaction, & pour voir si vous avez rencontré juste ou de combien vous vous serez écarté de votre original.

L'autre moyen pour copier un dessin avec plus de facilité, est de tirer par la pensée, sur son original, plusieurs lignes perpendiculaires, & d'autres horisontales qui se coupent à angle droit, afin de voir quelles parties sont vis-à-vis, au-dessus, ou au-dessous les unes des autres, ou

(*a*) .... *In que oculis tantummodo circinus esto.* De Arte Graph.

combien à peu près il s'en faut : afin que faiſant la même choſe ſur votre papier, vous imitiez votre modele avec d'autant plus de juſteſſe, & que vous rendiez votre copie d'autant plus conforme à l'original. Cette maniere aide beaucoup les commençans à mettre enſemble leur figure, ou telle autre choſe qu'ils veulent copier.

La facilité dans l'exécution, qui eſt la ſeconde choſe qu'on doit ſe propoſer, ſe contracte à force de travailler; & quoique l'on trouve d'abord de la réſiſtance dans la main, il ne faut pourtant pas ſe rebuter pour cela; car, avec un peu de perſévérance & d'aſſiduité, vous ſurmonterez enfin cette réſiſtance; en travaillant vous acquererez l'habitude & la facilité du deſſin, & vous aurez alors le plaiſir de voir que votre main obéira ſans peine à votre imagination, pour mettre en exécution les choſes que vous aurez conçues.

Par où l'on doit commencer ſes études.

On demande par quelle choſe il vaut mieux commencer pour apprendre à deſſiner; ſi c'eſt par le payſage, par des fleurs, des animaux, ou des figures humaines, ou bien par toutes ces choſes indifféremment. Gerard de Laireſſe, fameux Peintre Hollandois, ou du moins l'Auteur du Livre, qui porte le nom de ce grand Maître, ſous le titre de *Principes du Deſſin*, prétend qu'il eſt à propos de préparer les commençans à l'étude de la figure, en leur faiſant deſſiner d'abord des choſes naturelles, comme ſeroit un fruit, une fleur, &c. ou des ouvrages de l'Art, comme un pot à l'eau, une bouteille, un chandelier, &c. mail il paroît que ce ſeroit faire perdre le tems à la jeuneſſe que de l'amuſer à de pareilles vétilles; & les plus

fameux Artistes pensent avec raison, qu'il est à propos, quelque partie qu'on ait dessein d'embrasser par la suite, de commencer toujours par dessiner des têtes, des pieds & des mains. La raison en est, que l'on y profite davantage, parce qu'il est nécessaire de beaucoup plus d'application, pour donner une apparence de justesse à une tête qu'à une fleur, un fruit ou toute autre chose qui peut satisfaire, & paroître bien en elle même, quoiqu'elle ait des parties plus grandes ou plus petites qu'elles ne sont dans l'original, ce qui fait que les défauts en sont bien moins sensibles. Dans une tête au contraire, si l'on fait un œil, le nez ou la bouche plus grande ou plus petite que dans l'original, cela se remarque aisément; & pour peu qu'on s'éloigne de la place qu'ils doivent avoir, ou de leurs vraies proportions, les moindres défauts en sont très-visibles : d'où il s'ensuit qu'on les reconnoît soi-même plus aisément, & qu'en voyant en quoi ils consistent, on peut s'en corriger. De plus, celui qui dessine bien une tête fera bien une fleur; mais celui qui ne sait que dessiner des fleurs, n'est pas capable de copier une tête; au lieu que lorsqu'on sait bien dessiner la figure humaine, tout le reste doit paroître facile, pour peu qu'on veuille se donner la peine de l'étudier sur la nature même.

Qu'il vaut mieux dessiner d'abord en grand.

Pour s'avancer dans le dessin, il faut s'accoutumer dès les commencemens à dessiner le plus en grand qu'il sera possible, parce que la main en acquiert plus de liberté & de hardiesse, & que les défauts, ainsi que les beautés, en sont bien plus remarquables ; & afin de prendre une bonne maniere, il faut tâcher d'avoir tou-

jours pour originaux des deſſins faits d'après d'habiles Maîtres, & qui ſoienr maniés proprement & hardiment. Quand on ſaura bien deſſiner en grand, il ne ſera pas difficile de deſſiner enſuite en petit; au lieu que celui qui ne s'eſt exercé à deſſiner qu'en petit, ſe tirera ſouvent mal d'un morceau où les figures ſeront un peu grandes. C'eſt ce que l'expérience nous fait voir dans les Peintres de payſages qui ne font ordinairement dans leurs tableaux, que de petites figures qui ſont touchées avec eſprit & liberté de main, leſquels néanmoins ſe trouveroient embarraſſés s'il leur falloit faire quelque ouvrage en grand.

Des différentes manieres d'ombrer un deſſin.

Juſqu'ici nous n'avons parlé que du trait ou contour extérieur des figures; mais comme il eſt néceſſaire d'y mettre des ombres & des clairs quand on les finit ſur le papier, pour leur donner plus de relief, nous allons expliquer la maniere dont cela ſe pratique.

On peut ombrer un deſſin de trois manieres: premiérement *en hachant* ſimplement avec le crayon, comme ſont les eſtampes; ce qui eſt de mauvais goût, & ne ſe pratique guere que par ceux qui apprennent à graver, pour s'accoutumer à arranger proprement leurs tailles: ſecondement, *en grainant*, c'eſt-à-dire, en frottant ſon crayon ſur le papier pour préparer des maſſes d'ombres, & en hachant enſuite par-deſſus, pour les former & les arrêter: cette maniere s'appelle *grainer*, parce que ce frottement fait paroître le grain du papier: troiſiemement, *en eſtompant*, ce qui ſe fait en fondant les clairs avec les ombres, par le moyen d'un papier roulé, avec le bout duquel on frotte légérement le deſſin après qu'il eſt

ombré avec le crayon : ce papier, ainsi roulé, s'appelle *une estompe.* On en fait aussi de peau de chamois roulée : on peut même prendre de la poudre de sanguine, ou autre crayon, avec le bout de l'estompe, & en faire des teintes pour ombrer, comme on feroit avec un pinceau : ensuite on retouche avec le crayon aux plus grandes forces.

Maniere d'ombrer en hachant avec le crayon.

La maniere d'ombrer en hachant, se fait par des traits ou hachures que l'on redouble les unes sur les autres en différens sens, jusqu'à ce qu'on ait donné autant de force qu'il en est nécessaire : prenant garde cependant en contre-hachant de ne pas trop croiser les traits, ce qui rendroit le dessin trop dur & de mauvais goût. C'est pour quoi l'on doit observer, l'orsqu'on est obligé de mettre deux hachures l'une sur l'autre, de ne jamais les croiser à angles droits, mais de coucher la seconde taille de biais en sorte que ses intervalles fassent, avec la premiere, comme autant de petits losanges. On n'entrera point ici dans un plus grand détail, sur la maniere d'arranger les tailles & les hachures, en ayant traité amplement dans le Traité *de la Gravure à l'eau forte & au burin*, dont on a donné une nouvelle édition il y a quelques années.

On doit s'accoutumer à hacher facilement avec le crayon de tous les sens, sans être obligé de tourner son papier à chaque fois, & toujours avec un gros crayon, même pour les hachures tendres que l'on met sur les clairs, supposant néanmoins toujours que l'on dessine en grand, ce qui est absolument nécessaire, comme nous venons de le dire, si l'on désire faire quelques progrès dans cet Art. Ainsi il faut prendre l'habitude de se servir

d'un gros crayon : & de l'aiguiſer le moins qu'il ſera poſſible. Il y a même des Maîtres qui ne permettent à leurs éleves, d'aiguiſer leur crayon qu'une ſeule fois en deſſinant une Académie. Cette méthode eſt fort bonne, & n'a rien qui doive paroître bien difficile, parce qu'à meſure que le crayon groſſit & que ſa pointe s'émouſſe, il s'y forme des angles avec leſquels on peut marquer les traits les plus déliés.

Quand on hache toutes les ombres avec le crayon ſur le papier blanc, il faut être fort propre, & bien ménager le fond du papier qui doit ſervir pour les clairs, ſur-tout en ſe ſervant de ſanguine, car on ne peut l'effacer totalement avec de la mie de pain, & elle laiſſe toujours des taches ſur le papier : la pierre noire n'eſt pas ſi ſujette à ſalir le papier, & elle le graiſſe moins que le crayon rouge.

Maniere de deſſiner en grainant.

La ſeconde maniere d'ombrer ſe fait ainſi : après avoir arrêté ſon eſquiſſe en repaſſant le crayon ſur les traces du premier trait, comme on l'a expliqué ci-devant, on graine ſon crayon aux plus grandes forces, & l'on prépare le deſſin par-tout : mais avant que de l'ombrer entiérement & de finir, il faut bien s'aſſurer de ſon trait, & le comparer à l'original, pour voir s'il lui eſt exactement ſemblable.

Lorſqu'on veut deſſiner de bon goût, il ne faut pas ſe piquer d'arranger ſervilement par-tout de grandes tailles & de belles hachures; mais on doit grainer beaucoup, & ne ſe ſervir de hachures que par néceſſité ; car comme un deſſin, qui ne ſeroit que grainé, paroîtroit deſſiné trop mollement, on eſt obligé de le hacher en de cer-

tains

tains endroits pour faire les demi-teintes, & pour arrêter les ombres avec plus de fermeté : mais il faut que cela se fasse sans affectation, & que de ce mêlange il en résulte un empâtement gras & moëlleux. Pour dessiner d'une maniere plus grasse, on fera en sorte de mettre toutes les plus fortes touches dans une épaisseur d'ombre suffisante pour empêcher que les traits ne tranchent trop durement avec ce qui est auprès, & de frapper toujours la principale force au milieu.

On évitera de faire des filets d'ombre trop minces & trop paralleles. Remarquez aussi que la nature n'est jamais parfaitement ronde, mais quelle se trouve composée de plusieurs angles & *méplats* (*a*) ; ce qu'il ne faut pas non plus trop outrer, en faisant des contours angulaires, semblables à des rochers. Ce seroit un autre defaut encore plus opposé au bon goût de dessiner trop rond : mais on doit garder un juste milieu entre ces deux façons de dessiner (*b*).

Maniere d'ombrer en estompant.

La troisieme maniere se fait en *estompant*, ce qui n'est autre chose que de frotter avec l'estompe, pour adoucir ce qu'on a dessiné d'abord en hachant. Si le papier est blanc, toutes les demi-teintes se font seulement avec

(*a*) Il est bon d'expliquer ici ce qu'on entend par *méplats*, qui est un terme particulier à la Peinture. Il est évident que les membres d'un homme ne sont pas ronds comme s'ils étoient tournés au tour : ils sont composés de surfaces dont une grande partie sont plattes & arrondies sur les bords ; il faut faire sentir dans ses dessins ces différentes superficies. Ainsi on appelle *une maniere méplatte*, celle qui fait sentir ces surfaces dans les endroits convenables ; & *une maniere ronde*, celle où elles ne sont point marquées, ce qui provient ordinairement de ce que l'on ignore les formes de la nature.

(*b*) *Inter utrumque tene: medio tutissimus ibis*, Ovid Metam. II.

l'eſtompe, en frottant légérement, car elle eſt toujours aſſez chargée de crayon pour faire les teintes les plus délicates & l'on doit ménager le blanc du papier pour les clairs. On eſtompe avec la ſanguine, comme avec la pierre noire, ſur le papier blanc & gris; mais la ſanguine eſtompée n'eſt pas ſi agréable à la vue que la pierre noire. Si le papier eſt gris, on rehauſſe avec le blanc de craye; mais il ne peut pas s'eſtomper. Enfin on donne de la force dans les plus grandes ombres en hachant par-deſſus, mais ſans eſtomper ou très-peu.

On peut auſſi mêler ces deux manieres, en eſtompant d'abord aſſez foiblement toutes les ombres, auxquelles on donne enſuite toute la force néceſſaire avec le crayon, par des traits ou hachures plus ou moins fortes, ſelon qu'il en eſt beſoin. Toutes ces manieres de deſſiner avec le crayon, ſoit en hachant, en grainant, ou en eſtompant, ſont les meilleures & les plus commodes pour apprendre à deſſiner la figure.

Les eſtompes dont on ſe ſert pour deſſiner ſe font de pluſieurs manieres; mais les plus ordinaires ſont afites d'un morceau de papier demi brouillard aſſez épais, qu'on déchire de biais, & qu'on roule bien ſerré entre les doigts de la groſſeur qu'on veut, pour en faire une eſpece de pinceau; on le déchire, afin que le petit bout du rouleau dont on ſe ſert ſoit émouſſé, & qu'il ait comme du poil: les eſtompes de chamois ſe roulent de la même façon. On fait quelquefois des eſtompes en fourant dans un tuyau de plume, un petit tampon de coton ou de linge doux & fin, que l'on fait ſortir un peu par le bout le plus menu de la plume, ou bien l'on ſe ſert d'un petit tampon de linge doux, roulé & ſerré médiocrement & alors on deſſine ordinairement avec de la pierre noire,

& rarement avec du crayon rouge. Mais ces ſortes d'eſtompes de linge ou de coton, ne ſont d'uſage que lorſque l'on deſſine des figures grandes comme le naturel, ou plus grandes encore.

On pourroit conjecturer que le mot d'eſtompe, vient de celui d'étoupes, le bout des eſtompes étant fait à peu près comme un petit paquet d'étoupes, dont on pourroit même ſe ſervir au défaut d'une eſtompe : il eſt cependant plus vraiſemblable qu'il vient de l'Italien *ſtompare*, ou *ſtoppare*.

Il y a des perſonnes qui donnent de la force à leurs deſſins faits avec de la ſanguine, en les retouchant avec un peu de pierre noire, ſur-tout quand ils n'ont pas de ſanguine foncée en couleur : d'autres font les chairs au crayon rouge, & les draperies à la pierre noire, pour donner plus d'agrément à leurs deſſins, par la variété de ces couleurs.

Maniere de contre-épreuver les deſſins au crayon.

Les deſſins faits à la ſanguine ſur le papier blanc, ont cette incommodité qu'on ne peut les frotter le moins du monde, ſans qu'il y paroiſſe une tache jaunâtre, & même aſſez ſouvent ils ſe gâtent dans un porte-feuille pour peu qu'on les manie, & ils ſaliſſent les autres deſſins contre leſquels ils ſe trouvent. On peut remédier à cet inconvénient (*a*) en les contre-épreuvant, ce qui ſe fait

(*a*) M. Loriot a trouvé depuis peu le ſecret de fixer les paſtels & les deſſins au crayon, en paſſant par-deſſus une eſpece de lavis, dont on ignore la compoſition, & qu'il ſait y appliquer avec tant de dextérité, qu'il n'eſt pas poſſible de diſtinguer les deſſins qui ont paſſé par ſes mains d'avec les autres. Cet ingénieux Artiſte a déja fixé avec ſuccès pluſieurs paſtels, & des deſſins de conſéquence appartenans au Roi.

ainſi. On mouille le derriere du deſſin, auſſi-tôt qu'il eſt fini, avec une éponge humectée d'eau claire, prenant bien garde qu'il ne s'en gliſſe du côté du deſſin, ce qui gâteroit tout : le deſſin étant ſuffiſamment humecté, on applique par-deſſus un papier blanc, de même grandeur que le deſſin, pareillement humecté & bien reſſuyé avec un papier gris; on les fait paſſer enſuite enſemble ſous la preſſe des imprimeurs en taille douce, pour en tirer une contre-épreuve, comme on peut le voir plus au long dans le traité ci-devant cité *de la Gravure à l'eau forte & au burin.*

Par ce moyen on colle la ſanguine contre le papier; on ôte tout le ſuperflu du crayon qui ſe ſeroit détaché, & l'on écraſe le grain du papier, en ſorte que le deſſin n'eſt plus ſujet à s'effacer. De plus on en retire une contre-épreuve ſur le papier qui étoit blanc, laquelle quoique plus tendre que le deſſin original, a encore aſſez de force, & qui eſt même plus agréable à la vue, en ce que les hachures délicates des demi-teintes, y ſont bien moins dures que dans le deſſin. Celles que l'on retire des deſſins faits avec la pierre noire, donnent des contre-épreuves bien moins belles, cette pierre étant beaucoup plus dure & moins graſſe que la ſanguine : les deſſins à la mine de plomb ſe contre-épreuvent encore moins, auſſi ne ſe font-ils gueres que ſur du velin ou parchemin, & rarement ſur le papier.

Deſſiner ſur le papier de couleur.

Il eſt bon de s'accoutumer de bonne heure à deſſiner ſur du papier de demi-teinte, ſur-tout pour les Académies, parce que c'eſt ſur ce papier qu'on apprend à em-

pâter le noir & le blanc d'une façon moëlleuſe, au lieu que l'habitude de deſſiner ſur le papier blanc avec la ſanguine pourroit donner une maniere maigre & ſeche. Ainſi, d'abord qu'on ſe trouvera aſſez avancé, on deſſinera avec la pierre noire ſur du papier gris, bleu tendre, ou d'autre couleur : celui dont la teinte tire un peu ſur le clair eſt le meilleur, & l'on en rehauſſe les lumieres avec du blanc de céruſe, de la craye préparée en forme de crayon, ou avec du paſtel dont on trouvera la compoſition dans le Livre intitulé, *Secrets concernant les Arts & Métiers.*

On aura ſoin, en deſſinant ſur le papier de couleur, de laiſſer beaucoup travailler le papier, c'eſt-à-dire, de laiſſer de grandes intervalles entre le blanc & le noir, excepté dans les endroits où les os paroiſſent ſous la peau, comme aux genoux, aux pieds, aux mains.

Il y a deux ſortes de manieres de deſſiner : l'une de peu d'ouvrage & d'un crayon léger : & l'autre beaucoup plus chargée d'ouvrage & de travail. Quoique l'une & l'autre de ces deux manieres ſoit également bonne, chacun devant ſuivre en cela ſon inclination naturelle, la premiere eſt cependant plus ſavante, & eſt, ſans contredit, préférable à l'autre.

Du Lavis.

Le lavis eſt une eſpece de peinture qui ſe fait avec de l'eau chargée de quelque teinture que l'on couche ſur le papier par le moyen du pinceau. On peut laver de pluſieurs couleurs, toutes ſortes de liqueurs étant bonnes pour cela pourvû quelles ſoient faites de couleurs aſſez brunes pour donner des ombres ſuffiſamment fortes : mais le plus ordinairement, le lavis ſe fait avec de l'encre de la chine, du biſtre, & quelquefois avec de l'inde ou

indigo, ou bien avec de la ſanguine délayée; ces ſortes de couleur ſont en pierre, & ſe détrempent aſſez facilement avec un peu d'eau commune. L'encre de la Chine eſt une compoſition de couleur uoire qui ſe fait à la Chine, & que tout le monde connoît. On la contrefait en Hollande, & elle eſt preſque auſſi bonne pour cet uſage que celle qui vient véritablement de la Chine. L'indigo eſt une compoſition bleue qui vient des Indes où elle ſe fabrique : & le biſtre eſt fait de ſuie de cheminée, condenſée, diſſoute & deſſéchée; il eſt d'une couleur griſâtre tirant ſur le roux.

Le lavis ſe pratique avec une liqueur que l'on couche, comme on vient de dire, avec le pinceau, pour donner les ombres néceſſaires à ſon deſſin, après en avoir marqué le contour à la plume avec de l'encre, dans laquelle on aura mis un peu d'eau ou de vin blanc, pour en diminuer la force & la noirceur. Pour laver, on met plus ou moins d'eau dans cette liqueur, ſelon que l'on veut donner plus ou moins de force aux endroits que l'on touche. C'eſt pour cela qu'il faut avoir auprès de ſoi de l'eau nette, dans laquelle vous déchargerez votre pinceau; tant & ſi peu que vous le jugerez néceſſaire: il eſt de même fort libre de repaſſer, tant qu'il vous plaira, ſur les ombres que vous voudrez fortifier & rendre plus obſcures. Cette façon de deſſiner eſt beaucoup plus prompte & plus expéditive que les autres, lorſqu'on ne fait qu'un deſſin *croqué*; mais elle eſt fort longue, lorſque l'on veut amener un deſſin à un grand fini; car alors on ne doit pas mettre tout d'un coup la teinte de la force dont on veut qu'elle ſoit, parce que les bords d'une ombré lavée au premier coup, ſont toujours durs & tranchés; il faut au contraire faire ſes ombres de pluſieurs

couches tendres les unes ſur les autres, parce que leurs terminaiſons ne ſe rencontrant pas exactement les unes ſur les autres, celles qui excédent les autres en adouciſſent les bords. Au reſte, cette maniere de deſſiner eſt fort commode aux Peintres, pour faire voir la penſée d'un tableau, pour donner une eſquiſſe du ſujet & rendre ſon effet de lumiere, parce qu'elle produit des ombres ſourdes où il ne ſe trouve point de petits blancs mêlés, comme dans les deſſins grainés ou hachés, & qu'en cela elle approche plus de l'effet de la couleur. Elle eſt encore très-propre pour deſſiner le Payſage, parce que l'on en peut rendre le *feuillis*, ſans mettre des contours autour des maſſes; & elle eſt utile pour ſe former la main au maniement du pinceau, particuliérement pour ceux qui veulent peindre en miniature.

Le lavis ſe fait orninairement ſur le papier blanc qui doit être fort & épais, afin que les couleurs ne s'emboivent point, & qu'elles puiſſent aiſément gliſſer deſſus; c'eſt pour cela qu'on a coutume de le faire battre & laver dans de l'eau d'alun, avant que de s'en ſervir pour le lavis. Lorſque tout le deſſin eſt arrêté ſur le papier, ſoit avec le fuſain, ou à la mine de plomb, on le repaſſe à la plume avec une teinte d'encre de la Chine, médiocrement forte. Il eſt mieux même, quand cela eſt poſſible, de ne point mettre de trait de plume, & de laver ſur un ſimple trait de mine de plomb: le deſſin en eſt plus moëlleux. Quand le trait eſt arrêté, on couche avec le pinceau les teintes les plus foibles du lavis, en adouciſſant toutes les parties qui le demandent, avec un autre pinceau net & un peu humecté d'eau; quand la premiere couche eſt ſeche, on en redonne une autre plus forte, & enſuite une plus noire, & ainſi de ſuite, autant qu'il eſt néceſſaire.

Si on lave ſur du papier de demi-teinte, on pourra rehauſſer de blanc les parties qui doivent être les plus éclairées, en ſe ſervant d'un pinceau; mais pour l'ordinaire on couche le blanc en hachant avec la pointe d'un pinceau fin & délié. Ce blanc n'eſt autre choſe que de la craie ou du blanc d'Eſpagne détrempé avec de l'eau gommée, & l'on y mêle un peu de blanc de céruſe ou du blanc de plomb, pour lui donner plus de corps. Il ne faut point ſe ſervir du blanc de plomb tout pur, car il noircit en peu de tems, quand même il ſeroit renfermé dans un porte-feuille ou ſous un verre.

La plupart des Peintres ne ſe ſervent point d'encre de la Chine pure pour laver leurs deſſins; comme elle eſt d'un noir qui tire ſur le bleu, ils eſtiment cette couleur trop dure à la vue; mais ils y mêlent au moins la moitié de biſtre, qui eſt, comme nous avons dit, une teinture qu'on tire de la ſuie de cheminée, en la laiſſant dans l'eau pendant quelque tems ſur un feu modéré, & la paſſant au travers d'un linge: l'eau chargée de cette teinture, devient d'autant plus colorée qu'elle eſt réduite à un moindre volume. A l'égard des teintes les plus brunes, ils les font avec le biſtre tout pur, quand il s'eſt un peu épaiſſi en ſéchant, ce qui donne un œil beaucoup plus tendre à leurs ouvrages.

Il y a des Peintres, qui après avoir fini leurs deſſins ſur le papier blanc avec la pierre noire en hachant les ombres, paſſent par deſſus les hachures de l'eau claire avec le pinceau, en adouciſſant les endroits qui le demandent avec un pinceau net & un peu humecté; cela rend l'ouvrage plus doux, & en même tems fait attacher la pierre noire ſur le papier, en ſorte qu'elle ne peut plus s'effacer facilement. Si c'eſt ſur du papier de couleur, ils re-

hauſſent

haussent ensuite avec le pinceau & le blanc, & quelquefois ils rehaussent seulement avec le crayon blanc, en hachant par-dessus le lavis.

Il y en a d'autres qui font les contours avec la plume, & hachent un peu les ombres, ensuite ils adoucissent le tout avec une ou plusieurs teintes d'encre de la Chine. On peut se servir aussi d'un lavis de bistre pur, dont on fait différentes teintes. D'autres enfin font les contours avec de la sanguine ou crayon rouge, puis ils ombrent avec du bistre, ou de la sanguine même délayée dans de l'eau. On pourroit encore après avoir lavé un dessin, le retoucher à la plume du côté de l'ombre, & y donner quelques traits de hachures, ou, au lieu de la plume, retoucher avec le crayon.

Nous ne dirons rien ici du lavis des plans, qui se fait ordinairement avec l'encre de la Chine toute pure. On y emploie encore d'autres couleurs, comme le carmin, l'outremer, la gomme gutte, le verd de gris liquide, le bistre, l'inde ou l'indigo, le verd de vessie, le verd d'Iris, le bleu de Prusse, & le vermillon, & on se sert de ces différentes couleurs, selon qu'elles conviennent aux choses que l'on veut représenter; mais comme cette maniere de dessiner ne regarde que les ouvrages de fortification, nous renvoyons le Lecteur aux Auteurs qui ont écrit particuliérement sur cette matiere, tels que Mrs Buchotte, Dupain, &c.

Des Dessins à la plume.

Il semble que la plume convient mieux aux personnes qui dessinent facilement qu'à celles qui commencent, parce que tous les coups portent, & qu'ils ne peuvent

plus s'effacer. Il y en a cependant qui croyent qu'il eſt bon d'en faire uſage dans les commencemens, parceque cela oblige de prendre plus d'attention à ce que l'on fait & où l'on trace ſes traits, n'y ayant plus moyen de les corriger: mais peu de perſonnes ſont de cet avis, parceque l'habitude de la plume ne peut conduire qu'à une maniere de deſſiner dure & ſeche. Pour apprendre à la bien manier, rien n'eſt meilleur que de copier de bonnes eſtampes, dont le burin ſoit beau, & où il n'y ait point de confuſion dans les hachures, comme ſont, par exemple, les eſtampes des Carraches, celles de Melan, & de Le Clerc; & d'imiter avec la plume, les contours & les hachures que le burin ou la pointe ont tracés. Cette maniere de deſſiner, convient particuliérement à ceux qui ſe propoſent d'exercer l'Art de la Gravure (*a*).

Pour deſſiner à la plume, on ſe ſert ordinairement de celles de corbeau ou d'oye, à cauſe qu'elles ſont plus fermes, & qu'elles marquent un trait plus net ſur le papier. Les meilleures ſont les bouts d'aîles: celles de l'aîle droite, c'eſt-à-dire, celles dont le côté de la plus grande barbe regarde le pouce, ſont mieux en main, ſoit pour deſſiner, ſoit pour écrire. On doit toujours choiſir les plus claires & les moins épaiſſes: les plus claires, parcequ'elles ſe fendent plus nettement, & les moins épaiſſes, parcequelles ſont plus faciles à tailler pour les lignes fines & les traits déliés. Et comme on prétend que les plus vieilles ſont les meilleures, pourvu qu'elles aient été gardées en lieu ſec, il ſera bon d'en faire proviſion. Il en eſt de même des plumes de corbeau, qui ſont très-propres pour

(*a*) C'étoit l'uſage autrefois de deſſiner à la plume, pour ſe préparer à la gravure; mais il eſt aboli, on a compris que c'étoit du tems perdu: les Graveurs doivent deſſiner de la même maniere que les Peintres.

deſſiner le Payſage. On ſe ſert quelquefois de plumes de cignes; mais elles ne ſont bonnes que pour faire de gros traits, comme ſeroient ceux de la bordure d'un deſſin. On ne fait gueres de deſſins entiérement à la plume, ſi ce n'eſt quelques morceaux d'Architecture & de Perſpective, & quelques Payſages, comme il s'en voit pluſieurs deſſinés de cette maniere par les plus grand Maîtres.

CHAPITRE CINQUIEME.

Des principales Statues Antiques qui ſe voient à Rome, & en d'autres endroits de l'Italie.

LORSQU'ON fait réflexion ſur la beauté & l'élégance des ſtatues Grecques, connues ſous le nom d'*Antique*, on ne peut s'empêcher de croire que les Anciens avoient des connoiſſances & des facilités pour ſe perfectionner dans les Arts, qui ne ſont point parvenues juſqu'ànous, puiſque les plus habiles d'entre nos Sculpteurs Modernes n'ont pas encore pu atteindre à ce même degré de perfection qu'on admire dans les Antiques. Il eſt vrai que, ſi l'on en croit les Auteurs contemporains, les Artiſtes prenoient alors toutes les meſures poſſibles pour faire quelque choſe de parfait, & qu'ils n'entreprenoient point un ouvrage un peu conſidérable, ſans faire des études très-longues, & de profondes méditations ſur leur Art. On rapporte même à cette occaſion, que *Polyclete*, fameux Sculpteur Grec, natif de Sycione, voulant faire une ſtatue qui répréſentât un homme bien proportionné, ſe ſervit des plus excellens modeles qu'il put trouver, &

qu'il prit de chacun ce qu'il jugeoit de plus parfait, pour en composer sa figure. Aussi fit-il par ce moyen un si beau chef-d'œuvre, que cette statue fut appellée *la Regle*, & qu'on la regarda depuis comme le modele le plus accompli que les Peintres & les Sculpteurs pussent prendre pour leurs études. Ce qu'on avoit fait pour un sexe, on le fit pour l'autre : & l'on poussa l'exactitude, jusqu'à faire de pareils modeles pour les personnes de différens âges, & même de différentes conditions.

C'est donc à juste titre, que ces figures antiques ont toujours passé pour la regle la plus sûre de la beauté & de la proportion, & comme la véritable source où les Artistes devoient puiser leurs connoissances. Peut-on voir en effet rien de plus merveilleux, que le fameux groupe du *Laocoon* qui est au Vatican, & la douleur peut-elle être exprimeé avec plus de dignité qu'elle le paroît dans les têtes de ce pere infortuné & de ses deux enfans? La figure d'*Hercule* qui se voit au Palais *Farnese* est encore admirable, par le caractere qu'elle présente d'un homme d'une force extraordinaire, dans lequel on apperçoit en même-tems quelque chose de divin & de surnaturel. Mais qui n'est pas saisi d'admiration à la vue de la belle *Vénus*, dite de *Médicis*, qui paroît plutôt un chef-d'œuvre produit par les graces ; qu'un ouvrage de la main des hommes? Ne peut-on pas en dire autant de l'*Apollon*, du *Méléagre*, de l'*Antinoüs*, du *Faune jouant de la flûte*, des *Lutteurs*, du *Gladiateur expirant*, & de tant d'autres statues antiques, où les différens caracteres, les graces ou la correction concourent également à en faire autant de morceaux dignes de la plus grande admiration?

Pour inspirer plus de confiance aux jeunes éleves, dans les proportions détaillées des différens antiques que nous

rapportons dans ce Chapitre, il suffira de leur apprendre que ces mesures ont été prises par ordre du Roi, & avec toute l'exactitude possible, d'après les originaux qui se voient en Italie, par M. *Jean-Baptiste Corneille*, Peintre de l'Académie Royale, & que les traits que l'on en donne ici sont dessinés & gravés par ce même Artiste.

Hercule de Farnese. Planches 54 & 55.

Nous commencerons la description des principaux Antiques que l'on voit sur les Planches suivantes, par l'*Hercule* qui est au Palais *Farnese*, à Rome. C'est un de ces Antiques du premier ordre, qui sont la base & l'objet de l'étude de tous les Artistes, & l'on y découvre une maniere de charger la nature qui est très-grande, & qui donne l'idée d'un homme d'une force extraordinaire. Il est vrai qu'il y auroit du danger à en faire une étude trop suivie, puisque c'est une nature imaginaire ; & quelques beautés qu'on puisse y admirer, on peut dire qu'il n'y a jamais eu d'homme qui lui ressemble, mais il remplit parfaitement l'idée que le Sculpteur Athénien a voulu exprimer, qui est celle d'un homme tenant de la divinité pour la force. Ce qui fait le mérite de cet antique, c'est la grandeur de la maniere avec laquelle il est traité, la beauté des formes, la justesse anatomique des muscles, la légéreté des attachemens, enfin une connoissance exacte de tout ce qui compose le corps humain. Cependant on peut dire en même-tems, que les muscles y paroissent traités d'une maniere trop ronde & trop boursouflée, & qu'ils y sont trop comptés. Par exemple, quoique le corps soit plié d'un côté & tendu de l'autre, le dentelé & l'oblique externe, y paroissent pourtant presque égale-

ment d'un côté comme de l'autre. Au reſte, on ne peut pas inférer que ce ſoit abſolument un défaut dans cette figure, que l'excès avec lequel les muſcles ſont fortifiés au-delà de la nature, puiſque cette compoſition extraordinaire eſt conforme à la ſuppoſition de l'Auteur. Elle manque de vérité; mais, comme on vient de le remarquer, ce n'eſt point proprement un homme comme nous, que le Sculpteur a voulu repréſenter, mais une nature extraordinaire.

Il ſuit de ce qu'on vient de dire, qu'on ne doit imiter la maniere de cet Antique, que lorſqu'on ſe trouve dans le cas de la même ſuppoſition, c'eſt-à-dire, lorſqu'on veut repréſenter un Hercule; mais qu'il eſt bon de l'étudier, pour apprendre à bien connoître la nature dans certaines parties, comme les poignets, les genoux, les chevilles des pieds, & d'autres détails que l'on y voit rendus avec une ſcience profonde, pourvu qu'on en oublie la maniere & les charges outrées.

Il a été un tems où la plus grande partie de nos Peintres François ſe formoient ſur cet Antique, & l'on en voit la preuve par leurs Académies, qui paroiſſent autant d'Hercules, quoique deſſinés d'après des modeles qui n'avoient certainement, ni ce caractere, ni ces formes. De-là il réſultoit des tableaux ou des ſculptures maniérées; on les regardoit comme ſavantes, parce qu'elles reſſembloient à un morceau ſavant; mais c'étoit un obſtacle réel à la perfection de leur art, dont le principal but eſt de plaire par l'imitation la plus parfaite de la nature. La vérité, même dans un choix commun, ſatisfait davantage que ces beaux rêves qui n'ont aucun fondement. Il ſeroit encore mieux ſans doute de réunir cette vérité avec le plus beau choix; mais ſon imitation eſt la premiere choſe

effentielle que l'on doit chercher, puifque le but de l'Artifte eft l'illufion; enfuite le point de perfection, fi l'on peut y atteindre, fera de joindre toutes les graces de la vérité avec la nature la plus belle

Concluons de tout ceci que malgré l'extrême beauté de l'Hercule Farnefe, on ne doit point en faire ufage fans quelque précaution. Il eft bon à copier pour ceux qui ne font que commencer, & qui n'en font encore qu'à chercher les moyens de repréfenter avec quelque jufteffe ce qui eft devant leurs yeux, parce que les mufcles en font très-fenfibles, & que la maniere en étant grande & large elle difpofe à voir un jour la belle nature; mais il faut enfuite abandonner pour un tems cette étude jufqu'à ce qu'on poffede bien la nature, & qu'on foit bien inftruit de fes beautés & de fes verités; alors on pourra y revenir pour chercher de quoi fe perfectionner, lorfqu'on fe fentira affez ferme pour l'étudier, fans prendre de maniere.

Cette admirable ftatue eft l'ouvrage de *Glycon*, Sculpteur Athénien, comme on le voit gravé fur la pierre qui foutient la maffue d'Hercule. On raconte qu'ayant été trouvé fans jambes dans quelques fouilles qu'on faifoit à Rome, Frere *Guillaume de la Porte* fe propofa de la reftaurer. En effet il y travailla & y réuffit tellement, que les jambes antiques ayant été retrouvées depuis, *Michel-Ange Buonarotti*, qu'on confulta à cette occafion, après avoir examiné les graces & la proportion des jambes modernes, les préféra aux anciennes, & s'oppofa à leur changement.

La Planche 54, figure 1, répréfente Hercule vu de front avec toutes fes proportions, mefuré par-devant; la Figure 2 le fait voir par le dos, la Planche 55, Figure 1, par le côté, & la Figure 2 fait voir le fquelette de la mê-

me ſtatue, avec le détail de quelques parties un peu plus en grand.

Pour l'intelligence des meſures cottées ſur ces quatre Planches, il faut ſavoir que l'Auteur diviſe toute ſa figure en dix parties ou *faces*, dont chacune eſt ſubdiviſée en trois autres appellées *nez*, & chaque nez eſt encore ſubdiviſé en ſix autres parties plus petites. La ſeule inſpection de la figure ſuffira pour mettre au fait de toutes ces diviſions.

L'*Hercule Commode*, dont on voit ici la repréſentation avec ſes meſures, Planche 56, eſt encore un très-bel Antique; quoiqu'il ne ſoit pas du premier ordre, il eſt cependant d'une belle proportion; les formes en ſont bonnes, & il approche davantage de l'humanité. Les meſures ſont les mêmes, pour les ſubdiviſions, que celles de l'*Hercule Farneſe.*

La Venus, dite de Medicis. Planches 57, 58, & 59.

Cette Venus eſt ainſi nommée, parce que des Princes de cette maiſon l'acheterent jadis une ſomme conſidérable. Elle étoit autrefois à Rome; mais un Cardinal de Medicis la fit enlever à l'inſçu des Romains, pour en orner ſon Palais à Florence, où elle eſt à préſent.

C'eſt le plus parfait de tous les Antiques en figures de femme, & cette ſtatue peut paſſer pour le modele de la beauté. Sa tête a toute la régularité, les graces & la perfection qu'on peut déſirer. C'eſt la nature la plus vraie & du choix le plus élégant, enfin c'eſt un objet digne de la plus grande admiration, & de l'étude la plus ſuivie. Elle eſt même au-deſſus de la nature, en ce qu'elle raſſemble tant de perfections, qu'il n'eſt pas vraiſemblable

qu'elles se soient jamais rencontrées à un si haut point dans une seule personne. Cependant tout en est vrai ; il n'y a rien de maniéré, & on ne sauroit trop l'étudier ; on peut même dire qu'elle est d'une telle correction, qu'il est plus difficile de l'imiter avec justesse que la nature ; enfin il est certain qu'il n'y a point de figure de femme, ni dans ce qui nous reste des Grecs, ni parmi les Sculpteurs des derniers siecles, qui puisse lui être comparé. Ce n'est pas qu'il ne se trouve d'autres figures de femmes dignes d'admiration, & pour en citer un exemple que nous avons sous les yeux, l'*Andromede du Puget* est admirable : mais ce qui en fait la beauté, est peut-être incompatible avec la correction parfaite de la *Venus de Médicis*. Dans l'ouvrage *du Puget* ce sont des graces & des mollesses de chair pleines d'agrément ; mais elles proviennent d'un certain embonpoint, lequel, quoique très-modéré, altere pourtant un peu la correction des formes. On en peut cependant conclure, que malgré la perfection des beaux Antiques, capable de décourager tous les Sculpteurs qui veulent les imiter, il reste encore des moyens de faire de très-belles choses qui les suivent d'aussi près qu'il est possible, quoique par des beautés d'un autre genre.

Au reste, quoique la *Venus de Médicis* soit aussi parfaite qu'on peut le désirer, il paroît néanmoins que ses mains ne sont pas d'un si beau choix que le reste de la figure ; il y a de la roideur dans les doigts, & l'on n'y trouve point ces petites mollesses qui sont si agréables dans les belles mains de femme. Aussi y a-t-il quelque apparence qu'elles sont restaurées, & que les véritables auront été perdues : c'est le sentiment de beaucoup d'Artistes. Si l'on ne veut point adopter ce sentiment, l'infériorité de ces mains servira du moins à prouver qu'il ne

peut rien ſortir de parfait de la main des hommes.

La Figure premiere de la Planche 57 repréſente *la Venus de Médicis*, vue & meſurée par-devant ; la deuxieme Figure la fait voir par derriere, & la premiere de la Planche 58, par le côté. On donne ſur la même Planche la meſure particuliere de ſes pieds deſſinés plus en grand, & ſur la Planche 59, la tête de la même figure deſſinée en grand & ombrée. Sur les trois premieres Figures de ces deux Planches, la ſtatue entiere eſt ſuppoſée diviſée en trente parties ou *nez*, leſquelles ſont ſubdiviſées chacune en ſix autres plus petites. Le reſte ſe comprendra aiſément en jettant la vue ſur les gravures.

La Figure 2 de la Planche 59, repréſente une ſtatue de *Flore antique*, habillée d'une étoffe légere, & d'une maniere aſſez élégante. Elle a été retrouvée à Rome depuis quelques années, en fouillant d'anciennes ruines.

L'Apollon du Vatican. Planches 60 & 61.

La ſtatue d'*Apollon* qu'on voit à Rome dans la cour *du Vatican*, eſt un des chefs-d'œuvres les plus eſtimés de la Grece. L'attitude en eſt vive & pleine d'action ; la tête eſt d'une beauté & d'une nobleſſe admirable : c'eſt vraiment la repréſentation d'un Dieu. Cette figure paroît raſſembler la plus belle proportion & les graces de l'homme le plus parfait, jointes aux contours coulans & pleins de douceur de la femme, enſorte que l'on pourroit croire que le Sculpteur, pour embellir encore les perfections d'un jeune homme, auroit cherché à en adoucir les formes d'après un modele de femme. Ainſi cette nature, qui eſt très-ſupérieure à tout ce que nous voyons dans les hommes, même dans l'adoleſcence, ſeroit en quelque

façon une nature mixte. Cependant s'il eſt permis de déſirer encore quelque choſe dans un morceau ſi excellent, il ſemble que les jambes ne ſont pas d'une forme auſſi belle que le reſte de la figure : elles paroiſſent un peu fortes, & pour ainſi dire bourſouflées dans le bas. Au reſte l'étude de cet Antique eſt des plus importantes ; c'eſt le modele de toutes les divinités maſculines, dans l'âge d'adoleſcence, & c'eſt d'après lui qu'on peut apprendre à s'élever en quelque façon au-deſſus de la nature, c'eſt-à-dire, à la rendre dans l'état de perfection qu'on peut lui ſuppoſer, quoiqu'elle n'exiſte peut-être dans aucun homme. Il faut convenir néanmoins, que cet Antique ne préſente pas la plus parfaite & la plus exacte imitation de la nature humaine; c'eſt plutôt une nature diviniſée, dont la beauté n'eſt vraie que par ſuppoſition. Le modele de la nature humaine avec toutes les beautés dont elle eſt ſuſceptible, eſt le Gladiateur combattant, comme nous le remarquerons en ſon lieu.

La Figure premiere de la Planche 60, repréſente l'*Apollon* vu par le devant ; la deuxieme, le même antique vu de trois quarts: la Planche 61, Figure premiere, le même vu par derriere ; & la Figure 2, par le côté. Toute la ſtatue eſt ſuppoſée diviſée en trente-une parties ou *nez*, leſquelles ſont elles-mêmes ſubdiviſées chacune en ſix autres.

Antinoüs ou le Lantin. Planches 62 & 63.

Antinoüs, appellé par corruption *le Lantin*, étoit un jeune homme d'une grande beauté, à qui l'Empereur Adrien fit ériger des ſtatues pour l'immortaliſer, & l'élever en quelque ſorte au rang des Dieux. Cette figure, qui ſe voit au *Vatican*, eſt une des plus admirables qui ayent

été conſervées de l'antiquité Romaine. Le caractere de tête en eſt très-noble; & quoiqu'il annonce un fond de triſteſſe, il a cependant des graces jointes à une grande beauté. Le Sculpteur a ſu traiter ce portrait d'une maniere très-grande, ſans entrer dans les détails que ſembloit exiger la néceſſité de la reſſemblance, & qui n'auroient pu s'allier avec la maniere belle & large dont tout le reſte de la figure eſt exécuté. Cette difficulté paroîtra conſidérable à tout Artiſte qui ſe ſera trouvé dans la néceſſité de faire une tête reſſemblante ſur un corps nud, ce que nous voyons très-rarement réuſſir de nos jours, ſoit en Peinture, ſoit en Sculpture. Ce n'eſt pas qu'on prétende par-là critiquer nos Artiſtes François, il y a lieu de croire, au contraire, que la choſe eſt comme impoſſible en France, non par le défaut de l'Artiſte, mais par l'imperfection de la nature même. En effet ſi l'on conſidere combien la vraie beauté des formes eſt rare parmi nous, & que tout ce que nous y trouvons d'admirable, ne l'eſt ordinairement que par des graces remplies de gentilleſſe, & en même tems combien cette rareté diminue à meſure qu'on s'approche des Pays Orientaux, on concevra qu'il eſt très-poſſible que cette belle tête de l'Antinoüs, ſoit en effet une imitation exacte de la nature. Cependant il y a lieu de croire qu'elle eſt embellie ; & en effet, l'élégance de ſes contours, la ſoupleſſe de ſes mouvemens, la grandeur & la ſimplicité des formes, ſont inimitables.

Nous remarquerons, à propos de cette figure, qu'une des beautés qu'on admire dans preſque tous les Antiques de la premiere claſſe, eſt une poitrine large & ouverte, & des mamelles grandes & unies, caractere que nous trouvons rarement dans nos modeles.

On a découvert depuis, une autre figure de ce même *Antinoüs*, dans une attitude différente, mais qui ne cede en rien à celle-ci; & même au ſentiment de quelques Artiſtes, elle lui eſt ſupérieure en pluſieurs parties. Cette nouvelle figure a été trouvée dans la *Ville Adrienne*, qui étoit une maiſon de plaiſance de l'Empereur *Adrien*; elle eſt placée actuellement dans le *Capitole*.

La figure premiere de la Planche 62 repréſente l'*Antinoüs*, vu de face avec ſes meſures; la Figure 2 le fait voir par le dos; la Planc. 63, Figure 1, le repréſente de profil; & la figure 2 de la même Planche donne les meſures de ſes pieds, deſſinés plus en grand. Toute la ſtatue, dans les trois premieres figures, eſt ſuppoſée diviſée en vingt-huit parties ou *nez*, & celles-ci ſont ſubdiviſées en ſix autres.

La Planche 64, offre un parallele des trois figures antiques que nous venons de donner qui ont le plus de rapport l'une avec l'autre; ſavoir la *Venus*, l'*Apollon* & l'*Antinoüs*, chacune meſurée avec ſes diviſions particulieres, quoique deſſinée ſur une même échelle, pour en faire plus facilement la comparaiſon.

Laocoon. Planche 65.

Ce fameux groupe, que l'on voit à Rome dans une des niches de la cour du *Vatican*, eſt un des plus admirables ouvrages de Sculpture qui nous ſoient parvenus de l'Antiquité Grecque. Chacun ſait que *Laocoon* étoit un Prêtre d'*Apollon* & de *Neptune*, qui fut dévoré, avec ſes deux enfans, par deux ſerpens d'une grandeur énorme, comme il ſe préparoit à faire un ſacrifice à *Neptune* ſur le bord de la Mer. On voit ici ce viellard infortuné, entortillé par ces

deux ſerpens monſtrueux, lui & ſes deux fils, & faiſant de vains efforts pour s'en débarraſſer. Ce chef-d'œuvre eſt l'ouvrage d'*Ageſandre*, de *Polydore* & d'*Athenodore*, tous trois Sculpteurs de la Ville de *Rhodes*, en Grece. *Michel-Ange Buonarotti*, l'appelloit le miracle de l'Art; & *Pline* dit qu'il étoit regardé, de ſon tems, comme le plus beau morceau de Sculpture qui ait jamais été fait en marbre : il aſſuroit auſſi que ce groupe étoit d'un ſeul bloc & tout d'une piece; mais *Michel-Ange* en apperçut le premier les jointures, quoique preſque imperceptibles. Il fut retrouvé à Rome dans les Thermes de *Titus*, proche les *Sette-Sale*.

La figure du pere, qui eſt un vieillard, conſerve toute la force de l'âge, & elle eſt d'un caractere très-grand & très-ſavant. On y remarque la plus parfaite connoiſſance de l'Anatomie, jointe au plus grand goût, dans la maniere de l'exprimer ſans ſécheresſe. La nature y eſt augmentée avec tant d'art qu'on a peine à s'en appercevoir.

L'expreſſion de douleur, non-ſeulement de la tête, mais encore de tous les mouvemens du corps, qui ſouffre & qui agit avec violence, eſt étonnante; on y admire encore une ſcience parfaite de détail de toutes les formes de la nature dans les genoux, les chevilles des pieds, & dans les autres emmanchemens : parties du corps qui demandent le plus de ſcience & de juſteſte, & dont l'exécution eſt la plus difficile. Auſſi ce morceau de Sculpture eſt-il un de ceux qu'il faut étudier avec le plus d'attention, non-ſeulement pour s'en approprier les beautés, mais même pour apprendre à les connoître. Les deux figures de jeunes gens ſont auſſi d'une grande beauté; les têtes en ſont d'un beau caractere & d'une expreſſion admirable : la nature de cet âge y eſt très-bien rendue. Cependant il faut

avouer que ces deux figures n'excitent pas un ſentiment d'admiration, au même degré que celle du pere, qui non-ſeulement ne laiſſe rien à deſirer, mais dont la perfection va même au-delà de ce que la connoiſſance de la nature peut faire attendre d'un grand Artiſte.

La figure du *Laocoon*, ainſi que celle de ſes deux enfans, eſt meſurée ſur cette planche 65, par la grandeur du nez de chacune de ſes figures (l'on a vu ci-devant que le nez eſt le tiers de la face); chaque nez eſt ſubdiviſé, comme à l'ordinaire, en ſix autres petites parties.

Le Gladiateur. Planches 66, 67, 68 & 69.

Cette belle Figure antique qui ſe voit à la *Ville Borgheſe*, hors des murs de Rome, eſt l'ouvrage d'un Sculpteur Grec, nommé *Agazius*, de la Ville d'*Epheſe*. C'eſt véritablement dans cette figure qu'on doit étudier l'homme, tel que nous le connoiſſons, je veux dire que l'Artiſte ne l'a point chargée, & que c'eſt la nature du choix le plus parfait, & dans l'âge le plus favorable, qui eſt entre l'adoleſcence & la virilité. La poſition de cette attitude, eſt dans un mouvement des plus vifs que l'homme puiſſe faire : toutes les parties du corps ſont en action, & font travailler la plus grande partie des muſcles, ce qui, en développant la profonde connoiſſance que ce Sculpteur avoit de l'Anatomie, rend en même tems cette figure une des plus propres pour l'etude, entre toutes celles qui nous ſont reſtées de l'Antiquité. D'ailleurs lorſqu'on l'examine avec attention, quelles beautés de détail, & quelle fineſſe d'exécution n'y découvre-t-on pas? Si les Artiſtes & les Connoiſſeurs ſont partagés ſur le choix des Antiques, & ſur la préférence qu'on peut leur donner,

en les comparant les uns aux autres, du moins ſont-ils tous d'accord que celui-ci eſt le plus important pour l'étude, que c'eſt celui dans lequel on trouve plus de vérité, & que cette vérité eſt extrêmement ſavante. On remarque dans ce Gladiateur une choſe aſſez ſinguliere : c'eſt que la jambe qui ſe tend en arriere eſt plus longue que l'autre. C'eſt une vérité de nature qui auroit peut-être échappé à tout autre qu'à ce grand Artiſte. Dans l'extrême tenſion où ſe trouve cette jambe, les emmanchemens des os ne ſe touchent pas avec la même exactitude que dans une jambe ſur laquelle le corps eſt appuyé, & l'intervalle qu'ils laiſſent alors y produit un allongement. Il ſe pourroit qu'il fût un peu outré ; mais il faut l'avoir vu dans la nature avant que de prononcer. Au reſte, cette nature remplit parfaitement la ſuppoſition du Sculpteur dans cette figure, car elle eſt également propre aux combats de force, par ſon caractere nerveux, & à ceux d'adreſſe, par ſa légéreté.

La Planche 66, préſente les meſures du *Gladiateur* vu par devant, & comme en raccourci de diverſes manieres : la Planche 67 le fait voir de profil ; cette même figure eſt vue de front & ombrée ſur la Figure premiere de la Planche 68 : enfin on en a donné la tête ſéparément ſur la ſeconde figure de la même Planche, & les pieds ſur la premiere Figure de la Planche 69. Au reſte, ne pouvant diviſer la ſtatue entiere en un certain nombre de parties, à cauſe de ſon attitude, on s'eſt contenté de la meſurer par grandeur de nez, diviſés chacun en ſix parties.

On voit ſur la ſeconde Figure de la Planche 69, une figure qui fait partie d'un groupe de marbre qui eſt à la Ville *Ludoviſia* ; ce groupe repréſente la mere d'un Sénateur interrogeant ſon fils ſur ce qui s'étoit paſſé au Sénat.

La

La figure eſt diviſée en trente parties ou nez. On n'a donné ici que a figure de ce jeune homme interrogé par ſa mere, dans l'attitude d'une perſonne qui écoute avec attention.

Le Faune qui tient Bacchus, enfant, entre ſes bras; Planches 70, 71 & 72.

Cette figure qui eſt à la *Vigne orgheſe*, eſt un des plus beaux Antiques que nous ayons. C'eſt une nature d'homme fort & caractériſé, conforme cependant à la vérité ; mais cette nature eſt du plus beau choix. La forme muſculeuſe de ſon caractere, n'altere en rien la légéreté & la délicateſſe de ſes attachemens : & l'on ne peut ſur-tout rien voir de plus admirable que les cuiſſes, les jambes & les pieds de cette belle figure. Le Sculpteur a ſu y joindre la grandeur des formes générales avec les détails les plus fins dans les genoux & dans les chevilles. Ce n'eſt pas que le corps ne ſoit également de la plus grande perfection; mais il ſemble que dans la Sculpture, on arrive, en général, plus facilement à bien traiter un corps, que ces parties délicates qui demandent une connoiſſance très-fine de la nature : la tête en eſt également belle.

La Planche 72, donne en particulier les meſures de l'enfant que ce *Faune* tient entre ſes bras. Cet enfant eſt aſſez beau, mais ſans vouloir critiquer un morceau ſi reſpectable, il paroît qu'on peut aſſûrer que quelques Sculpteurs des derniers ſiecles, tels que *François du Queſnoi*, dit *le Flamand*, ont traité cette nature avec plus de graces que n'ont fait les Anciens. Comme cette nature eſt encore informe, elle eſt plus agréablement & plus

vraiment rendue par des molleſſes de chair, que par la juſteſſe des proportions, & par des contours auſteres. Le goût qui diſtingue les Sculptures modernes de celles des Grecs, eſt plus analogue à ces natures, dont l'embonpoint fait le plus grand agrément. Ce goût, ou pour lui donner ſon véritable nom, cette maniere ſéduiſante de traiter la Sculpture aujourd'hui, eſt en quelque ſorte à cet Art, ce qu'eſt le coloris à la Peinture. C'eſt du moins une conſolation pour nos Sculpteurs, d'avoir enrichi cet Art d'une ſorte de mérite qui leur eſt propre, & qui paroît avoir été inconnu aux anciens : c'en eſt aſſez pour les faire ſortir de la claſſe des ſerviles imitateurs ; car, il faut l'avouer, nul n'a pu égaler encore les Sculpteurs de l'Antiquité, pour ce qui regarde la grandeur de la maniere, la juſteſſe & la beauté des formes, le choix le plus parfait de la nature, la perfection des proportions, la pureté & la correction des contours.

Les deux Figures de la Planche 70, repréſentent le *Faune* meſuré par devant & par le dos, & la premiere Figure de la Planche 71, le fait voir par le côté. Sur ces trois Figures, la ſtatue eſt meſurée par grandeurs de nez diviſés en ſix parties. La ſeconde Figure de la Planche 71 donne les pieds du même *Faune* deſſinés plus en grand, & meſurés par nez diviſés en douze parties. Les deux Figures de la Planche 72 font voir, comme nous avons dit, l'enfant du *Faune*, avec ſes meſures particulieres, auxquelles on peut avoir recours.

Le petit Faune Flûteur. Planches 73 & 74.

Cette ſtatue qui ſe voit à la *Ville Borgheſe*, eſt celle d'un homme de petite taille, mais très-bien proportionné &

plein de vérités analogues à sa nature. C'est encore une des beautés qu'on admire dans les statues antiques, que quoiqu'ils aient été obligés de se servir de plusieurs modeles (car on ne peut guere supposer qu'ils aient trouvé des hommes qui réunissoient en eux toutes les perfections qu'on remarque dans ces belles figures) cependant toutes les parties paroissent parfaitement analogues à la même nature, & elles portent par-tout le même caractere. Cette perfection est plus rare qu'on ne se l'imagine, & il est peu de figures des Sculpteurs qui sont venus depuis, qui puissent soutenir un examen sévere sur cet article. Elle demande une grande connoissance de la nature, pour faire qu'une supposition étant une fois faite, & une partie étant donnée, toutes les autres soient exactement du même genre.

Au reste, il est bon d'observer que cette difficulté ne devient très-grande, qu'autant que l'on veut faire une figure qui soit belle dans toutes ses parties; car si l'on veut se contenter de copier la nature avec ses défectuosités, un seul modele suffit, & en général on est plus certain que le même caractere y régnera; mais lorsqu'on se propose de rassembler les beautés qui se trouvent en différens modeles, la réunion de ces beautés éparses est bien difficile à faire de maniere que toutes les parties soient parfaitement relatives au tout.

Les trois premieres Figures des Planches 73 & 74, représentent le *petit Faune* de la *Ville Borghese* vu par le devant, par derriere & par le côté. Toute la statue est supposée divisée en vingt-cinq parties ou *nez*, subdivisés à l'ordinaire en six autres. On voit sur la seconde Figure de la planche 74, des études de mains de différentes figures rapportées ci-devant, avec leurs mesures particulieres.

Mirmille, ou le Gladiateur mourant. Planche 75.

Pour ne point répéter ce que nous avons déjà dit, en parlant des Antiques précédens, il suffira de faire remarquer, que cette figure est aussi une des plus belles & des plus conformes à la nature, telle que nous la voyons ordinairement. Le choix de l'attitude, qui est très-belle, rend parfaitement l'attention qu'apportoient ces Gladiateurs à mourir aux yeux des Spectateurs, sans aucune apparence de crainte, & l'expression de la tête désigne bien la souffrance domptée par le courage. Cette belle figure est *au Capitole*, à Rome.

Apollon jouant de la flûte à sept tuyaux. Planche 76.

Cette figure fait partie d'un groupe de marbre qui est à la *Ville Ludovise*, représentant le Dieu Pan, qui enseigne à *Apollon* à jouer de la flûte champêtre. Ce groupe est une excellente chose, & réunit aux plus belles proportions, un grand goût & une grande correction. Comme les mesures sont marquées sur toutes ces Planches, & qu'elles sont toujours divisées par grandeurs de nez, nous n'en dirons pas d'avantage.

L'Hermaphrodite. Planche 77.

L'*Hermaphrodite* représenté par ces deux figures, est encore un des chefs-d'œuvres de l'Antiquité. Son attitude est d'une souplesse ingénieuse, naturelle, & pleine de graces. C'est une nature différente de la *Venus de Médicis*; elle est plus jeune, plus délicate, & elle a moins d'em-

bonpoint. Les vérités & les molleſſes de chair qu'on apperçoit dans le travail du dos de cette femme, ſont admirables. Cette figure eſt une de celles dont l'étude eſt des plus importantes pour la fineſſe & la correction du deſſin.

Satyre Antique. Planche 78, Figure 1.

On voit dans le *Satyre Antique*, qui eſt à la Ville *Ludoviſe*, une nature encore différente de celles dont on a parlé, en expliquant les Planches précédentes: cette figure a ſes beautés, & eſt traitée avec beaucoup d'art.

L'Egyptien, Figure Antique. Planche 78, Figure 2.

Cette figure, qu'on voit au *Capitole*, a été découverte depuis quelques années dans l*a Ville Adrienne*. Il paroît que c'eſt un Antique Grec fait, quant au choix de l'attitude & de la coëffure, à l'imitation des Figures Egyptiennes, dont on conſerve un nombre conſidérable dans le même endroit. Il eſt vrai que parmi la quantité de figures Egyptiennes qui ſe voient au *Capitole*, il y en a pluſieurs qui n'ont gueres d'autre mérite que leur antiquité & la difficulté du travail : car elles ſont pour la plupart en pierre de touche, ou en marbres des plus durs. Cette imitation ſemble même avoir jetté un peu de roideur dans l'attitude de la figure, quoique cette attitude ſoit cependant très-poſſible, ſur-tout dans un homme qui porte un brancard. Au reſte c'eſt un morceau admirable, une nature forte & caractériſée, une poitrine large & ouverte, de belles cuiſſes & des jambes correctes, nerveuſes & d'un beau choix.

Le Nil. Planche 79.

La figure du *Nil*, dont on donne les proportions dans cette Planche, a quelques beautés, ſans être cependant du premier ordre; la maniere en eſt grande, & les formes en ſont belles; mais c'eſt une nature, ſi l'on oſe le dire, bourſouflée & ronde, & l'on y voit peu de vérités qui ſoient traitées avec fineſſe. Cette figure eſt au *Capitole.*

Le petit Cheval écorché. Planche 80.

Nous terminerons ces *Antiques* par les proportions du petit cheval écorché, qui ſe voit à la *Ville Mattei*, repréſenté ſur la *Planche* 80. La figure eſt diviſée par nez à l'ordinaire, & ces nez ſont ſubdiviſés en ſix autres parties plus petites. Ainſi après tout ce que nous avons dit ci-devant ſur les meſures & les ſubdiviſions de toutes les figures précédentes, il eſt inutile de nous arrêter davantage à celle-ci.

On ne parle point ici de pluſieurs autres Antiques très-eſtimés, telle que *la Vénus*, ſurnommée *à la Coquille*, qui eſt un chef-d'œuvre de beauté, & qui eſt drapée avec une délicateſſe admirable: *la Vénus accroupie*: *les Lutteurs* qui ſont dans le cabinet du grand Duc à *Florence*, & qui forment le groupe le plus ingénieux & le mieux enchaîné que l'on connoiſſe parmi les Antiques; on y découvre de plus une ſcience profonde de l'Anatomie & de l'action des muſcles. *Le Faune* tenant une flûte champêtre, qui eſt traité ſavament, & avec toute la fineſſe poſſible. Le *Rotator* qui repréſente un homme éguiſant un couteau; figure d'un excellent caractere, & qui ſe voit

dans le même cabinet *à Florence. La Diane marchant*, & *la Diane courant*, qui ont toutes les graces & la légéreté possibles. *Le Torse*, qui est le tronc d'une figure d'*Hercule*, plus belle, s'il est permis de parler ainsi, que l'*Hercule Farnese*, & tant d'autres qu'il seroit trop long de nommer & qui sont autant d'objets très-importans pour l'avancement des jeunes Artistes. Il suffira d'ajouter ici qu'on ne peut atteindre à la perfection du dessin, & du choix de la belle nature, que par une étude obstinée de ces Antiques, & que ce n'est que dans ces morceaux précieux, soit figures de ronde bosse, soit bas-reliefs, ou mêmes ornemens, qu'on peut puiser le vrai bon goût & la grande maniere. il y a plus, & nous ne craignons point de le dire, c'est sur l'Antique qu'on doit apprendre à bien drapper, à faire un beau choix de plis, & à les bien former, sur-tout pour la Sculpture. Nous n'ignorons pas qu'on a reproché aux anciens la trop grande quantité de petits plis, qu'ils ont souvent arrangés comme des tuyaux, les uns auprès des autres; c'est qu'ils ne croyoient point que la Sculpture pût souffrir les gros plis qu'on y a exécutés depuis. On convient qu'ils ont quelquefois porté la délicatesse de ces plis à l'excès; mais tout bien considéré, cette maniere est encore meilleure que l'usage des gros plis, qui, malgré l'art & le goût avec lequel quelques Sculpteurs Modernes les ont traités, ont toujours le défaut de faire perdre les graces du nud, & ne sont pour la plupart que des masses pesantes de rochers, qu'il est besoin de travailler avec le plus grand goût, pour les rendre supportables. Au reste, les anciens n'ont point connu dans les rondes bosses, la maniere extravagante de faire voler en l'air des draperies, ce qui ne fait qu'occasionner une très-grande difficulté dans la Sculpture, sans

produire aucune béauté réelle ; d'ailleurs cela eſt tout-à fait hors de la vraiſemblance, étant impoſſible de déguiſer au Spectateur, la péſanteur de la matiere. L'uſage exceſſif que les Modernes ont fait de ces draperies volantes, qui ſont ſi rares dans la nature, eſt toujours abuſif dans la Sculpture, & très-ſouvent dans la Peinture. Enfin pour dire un mot de l'excellence du goût des Anciens dans l'invention des ornemens d'Architecture, & dans la maniere de les travailler, il ſuffira de faire remarquer, que les Architectes Modernes n'ont pu imaginer depuis les Anciens, aucune eſpece d'ornement qui ait valu quelque choſe, ou qui ait été long-tems en eſtime, qu'autant qu'ils ont imité les productions des Anciens : encore eſt-il extrêmement rare de les voir travailler d'une maniere auſſi moëlleuſe, & en même-tems auſſi reſſentie qu'ils l'ont fait. Auſſi ces reſtes précieux de l'Antiquité, seront-ils toujours les modeles du bon goût & les regles du vrai beau.

On ignore les noms & les particularités de la vie de ces grands Artiſtes de l'Antiquité, qui ont tant contribué aux progrès des Arts, par les chefs-d'œuvres qu'ils nous ont laiſſés pour modeles. Tout ce qu'on ſait de ces tems ſi reculés, c'eſt qu'il y avoit alors en *Grece* quatre principales Ecoles de Peinture & de Sculpture, dont l'une étoit à *Corynthe*, l'autre à *Sycione*, la troiſieme à *Athenes*, & la derniere dans l'*Iſle de Rhodes*, & que celle-ci à ſubſiſté long-tems après la décadence des autres, parce que cette Iſle célebre conſerva ſa liberté juſqu'à l'Empire de *Veſpaſien*. C'eſt ſans doute cette derniere école qui a fourni les meilleurs Artiſtes après la ruine de *Corinthe*, & la réduction de toute la *Grece* ſous la domination des *Romains*. Ainſi il y a toute apparence, que les plus belles ſta-

tues

tues de l'Antiquité, qui ont été faites depuis le ſiecle d'*Alexandre* juſqu'au dernier des *Antonins*, & dont on vient de parler dans ce Chapitre, ſont ſorties de l'école de *Rhodes*. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que le fameux groupe du *Laocoon* & celui du *Taureau Antique* qui eſt au Palais *Farneſe*, à Rome, ſont faits par des Sculpteurs *Rhodiens*, ainſi que *Pline* le rapporte expreſſément.

CHAPITRE SIXIEME.

De l'ordre qu'on doit tenir dans l'étude du Deſſin & de ſes différentes parties.

QUOIQUE les grands hommes qui ont excellé dans la Peinture, puiſſent avoir tenu différentes routes dans leurs études pour parvenir à la perfection de leur Art, il eſt cependant une voie préférable aux autres, pour faciliter à la jeuneſſe l'avancement dans l'étude du deſſin. C'eſt pourquoi nous traiterons ici de l'ordre qu'il eſt à propos d'y tenir ainſi que dans les différentes parties de la Peinture qui ont rapport au deſſin.

De la juſteſſe des yeux & de la facilité de la main.

Nous avons déja remarqué qu'il n'y a que deux exercices qui conviennent aux gens de la premiere jeuneſſe : l'un eſt d'accoutumer leurs yeux à la juſteſſe, c'eſt-à-dire, à rapporter fidelement ſur leur papier les dimenſions de l'objet qu'ils copient ; & l'autre, c'eſt d'accoutumer leur main au maniement du crayon & de la plume, juſqu'à ce qu'ils ayent acquis la facilité néceſſaire, laquelle s'acquiert infailliblement par la pratique. Il eſt donc de la

derniere conſéquence aux jeunes gens, pour bien commencer la Peinture, & pour y avancer à grands pas, de ne point quitter ces deux premiers exercices, qu'ils n'en ayent acquis une grande habitude.

De l'étude de la Géométrie & de la Perſpective.

Alphonſe Dufrenoi (*a*) & ſon Commentateur penſent que les jeunes gens doivent commencer par apprendre la Géométrie (*b*), parce qu'elle eſt le fondement de la Perſpective, ſans laquelle on ne peut rien faire en peinture. M. de Piles ajoute, que la Géometrie eſt encore très utile pour l'Architecture & pour tout ce qui en dépend ; enfin qu'elle eſt ſpécialement néceſſaire aux Sculpteurs.

Comme la Peſpective ſuppoſe la Géométrie, il eſt naturel d'en placer ici l'étude : & de s'y attacher d'autant plus fortement que le Peintre en tire un ſervice dont il lui eſt impoſſible de ſe paſſer, quelque ouvrage qu'il veuille entreprendre (*c*).

(*a*) *In Geometrali prius arte parumper adulti*, *&c.* De Arte Graphica.

(*b*) Je ne crois pas qu'il faille ſavoir autre choſe abſolument que la Géométrie naturelle ; c'eſt-à-dire, qu'il faut avoir un eſprit capable de combiner ſes idées avec netteté. Par conſéquent on ne doit pas exiger, comme une choſe néceſſaire à l'Art, d'apprendre la géométrie des lignes ni des ſurfaces, mais ſeulement la conſeiller comme une choſe qui peut y être utile. Ce qu'il eſt néceſſaire d'en ſavoir pour bien apprendre la perſpective, ne s'étend pas bien loin, & ſe réduit au plus à quelques pratiques enſeignées dans la *petite géométrie de ſeb. Le Clerc.* In-douze.

(*c*) Il eſt néceſſaire d'étudier la Perſpective dans ſa jeuneſſe, parce qu'on ne peut plus l'apprendre, ou du moins que difficilement dans un âge plus avancé. Je veux dire, tel qu'il convient qu'un Peintre la ſache ; car il n'en eſt pas de l'Artiſte à cet égard comme du Mathématicien, qui ayant connu la vérité des propoſitions, & une ou pluſieurs méthodes, poſſede la ſcience de la perſpective. Il faut que le Peintre en ſache la pratique, c'eſt-à-dire, qu'à force de l'avoir pratiquée, il en ait tous les effets préſents à l'eſprit, de maniere à pouvoir deſſiner tous les objets qu'il ſe propoſe de repréſenter, & les mettre en perſpective avec aſſez de juſteſſe, ſans regle ni compas, afin qu'il ne ſoit pas obligé de décompoſer une eſquiſſe, où toutes les figures

On ſuppoſe ici que le jeune étudiant à contracté l'habitude de copier facilement toutes ſortes de deſſins, & cette habitude néanmoins ne peut entrer dans l'étude du deſſin que comme une diſpoſition néceſſaire pour l'acquérir.

De l'étude de l'Anatomie, & des proportions.

Les choſes étant ainſi, le jeune étudiant doit regarder l'imitation de la belle nature comme ſon but, & doit tâcher de connoître les caracteres extérieurs des formes qu'elle produit. Ainſi, pour commencer par le chef-d'œuvre des productions de la nature, qui eſt l'homme, le jeune Peintre doit s'inſtruire de l'Anatomie & des proportions, parce que ces deux parties ſont le fondement du deſſin.

L'Anatomie établit la ſolidité du corps, & les proportions en forment la beauté. Les proportions ſont redevables à l'Anatomie de la vérité de ſes contours, & l'Anatomie doit aux proportions l'exacte régularité de la nature dans ſa premiere intention. Enfin l'Anatomie & les proportions ſe prêtent un mutuel ſecours pour réduire le deſſin dans une ſolide & parfaite correction.

Quelque liaiſon que ces deux parties ſemblent avoir entr'elles, il paroît néanmoins que le mieux eſt de commencer par l'Anatomie, parce que celle-ci eſt la fille de la nature, & que la proportion eſt la fille de l'Art, & que

ſont bien grouppées, lorſqu'il vient à y appliquer la ſévérité des regles, & il faut pour cela beaucoup de mémoire, jointe à beaucoup de pratique. M. *Jeaurat*, petit fils de Sébaſtien le Clerc, a mis au jour un *Traité de Perſpective*, ſuivant la méthode de cet illuſtre Artiſte, avec lequel on pourra aiſément apprendre, ſans le ſecours d'aucun Maître, les regles fondamentales de cet Art, & à mettre toutes ſortes d'objets en perſpective. Il a pour titre *Traité de Perſpective, à l'uſage des artiſtes*, en un volume *in-quarto*. A Paris, chez *L. Cellot, & chez Jombert jeune.*

ſi la proportion conſiſte à faire un bon choix, ce choix tire ſon origine de la nature. Mais après l'Anatomie, ſuit l'étude des proportions. Il y a des proportions généralement reçues, que l'on doit premierement bien ſavoir, c'eſt-à-dire, celles qui conviennent généralement à chaque partie, pour en faire un tout accompli. Il faut ſavoir, par exemple, comment une tête doit être conſtruite, un pied, une main, & enfin tout le corps, pour former une figure parfaite. Or, comme la nature eſt différente dans ſes ouvrages, il faut examiner ce qu'elle peut faire de plus beau dans les différens caracteres qui ſe rencontrent dans la forme extérieure des hommes, par rapport à la diverſité des âges, des pays, des ſexes, & des conditions.

Il eſt vrai que la nature nous offre d'abord une abondance de variété infinie; mais, comme ſes richeſſes ne ſont pas ſans mélange, il eſt mieux de recourir à l'Antique, qui nous doit ſervir de regle, par le choix exquis qu'il a fait avec une connoiſſance profonde de toutes ces convenances.

De l'étude de l'Antique.

Puiſqu'il eſt conſtant que les figures Antiques renferment non-ſeulement tout ce qu'il y a de plus beau dans les proportions, mais qu'elles ſont encore la ſource des graces, de l'élégance, & des expreſſions : c'eſt une étude d'autant plus néceſſaire, qu'elle conduit au chemin de la belle vérité. On doit donc s'y exercer, ſans avoir égard au tems qu'elle exige pour la bien poſſéder ; car, puiſque l'Antique eſt la regle de la beauté, il faut la deſſiner juſqu'à s'en former une juſte & forte idée, qui ſerve à bien voir la nature, & à la ramener dans ſes premieres inten-

tions, d'où elle s'écarte ſouvent. C'eſt dans cette intention que nous avons donné ci-devant les plus belles figures Antiques, avec leurs proportions meſurées exactement ſur les originaux.

Comme le plus bel exemple que nous ayions dans cette étude, eſt la conduite que Raphaël a tenue dans ſes ouvrages, il eſt bon de les deſſiner en même tems, afin qu'ils nous ſervent de guide dans l'heureux mélange qu'il a fait de l'Antique & de la nature. Il eſt bon auſſi de remarquer en paſſant, que dans l'Antique il y a un goût général répandu ſur tous les ouvrages de ce tems-là, d'un beau ſimple, noble & ſans artifice, tel que la nature dans ſa perfection le peut produire, & indépendant des modes particulieres de chaque nation, qui ne ſont que des agrémens de convention reçus dans un lieu, & rejettés dans un autre. Ce goût caractériſe chaque figure ſelon ſon âge & ſa qualité. C'eſt au jeune étudiant à faire là-deſſus ſes refléxions en tems & lieu, ſuivant la pénétration de ſon jugement.

Suppoſé qu'on ait fait les études dont on vient de parler avec tout le tems & l'application qu'elles demandent, on doit les conſidérer comme des degrés qui élevent l'eſprit à la connoiſſance du naturel, tel qu'il eſt, & tel qu'il doit être. C'eſt par ces premieres études, que nous jugeons des défauts que le haſard a mis dans un modele, ainſi que des perfections qui lui manquent. Ainſi nous voyons alors, par la comparaiſon de l'idée que nous nous ſommes faite du vrai beau, ce qu'il faut ajouter ou diminuer au naturel, pour le rendre dans l'état que nous le déſirons. Ce ſeroit donc ici le lieu (*a*), ſuivant M. de Piles,

(*a*) D'autres perſonnes penſent que l'étude d'après le modele doit avoir précédé, juſqu'à un certain point, l'étude refléchie de l'Antique, c'eſt-à-dire

où l'on devroit placer l'étude du modele, à laquelle il est nécessaire de joindre celle du contraste & de la pondération, qui composent toutes deux ensemble celle des attitudes.

De l'intelligence du clair obscur.

Comme en posant un modele on est obligé de chercher une attitude, qui, dans son contraste, soit naturelle, & fasse voir de belles parties, il est aussi nécessaire de lui donner du relief & de la rondeur. Mais comme le relief d'un objet particulier ne suffit pas dans l'assemblage de plusieurs figures, & qu'il faut, pour la satisfaction des yeux, & pour l'effet du tout ensemble, qu'il y ait une intelligence de lumiere & d'ombre, qu'on appelle le *clair obscur*, on ne peut se dispenser d'en acquérir *la connoissance.*

Cette intelligence demande une étude particuliere, & l'on doit y apporter d'autant plus d'attention, que le clair obscur est un des principaux fondemens de la Peinture, que son effet appelle le Spectateur, qu'il soutient la composition du tableau, & que sans lui, tout le soin qu'on auroit pris pour les objets particuliers, feroit une peine perdue.

La science du clair obscur ne peut donc s'apprendre que par une attention très-réfléchie sur l'effet de la lumiere & des ombres dans la nature; il faut, pour cet effet, comparer dans la nature, les lumieres les unes aux autres

qu'il faut commencer à dessiner le naturel, tel qu'il se trouve, avant que de prétendre à le rectifier par le secours de l'Antique, en supposant toujours qu'on s'est préparé à l'étude du modele par celle de la bosse ou de l'Antique, mais qu'en dessinant d'après la nature, ou doit en quelque façon l'oublier, pour ne songer qu'a copier exactement ce qu'on a devant les yeux; ensuite connoissant bien la nature, revenir à l'Antique, pour ne l'oublier jamais.

pour connoître les degrés d'affoibliſſement de lumiere que produit la diſtance qui eſt entre les objets, & leur éloignement par rapport au Spectateur. On doit examiner les ombres & les divers degrés de force qu'elles acquierent, ou qu'elles perdent par leur éloignement, & conſidérer comment la lumiere ſe réfléchit, l'affoibliſſement qu'elle cauſe aux ombres reflettées, & combien les corps reflettés s'obſcurciſſent ou s'éclairciſſent, ſelon qu'ils ſont plus ou moins éloignés de l'œil de celui qui les regarde.

Quant à la couleur, il faut examiner le changement que les couleurs ſouffrent par l'éloignement où elles ſont de nos yeux. Le même rouge placé à douze pieds, ou à douze toiſes, n'eſt plus le même, & ainſi de toutes les couleurs, à cauſe de la diſtance que les rayons qui viennent peindre ces couleurs dans nos yeux, ont à parcourir, & à cauſe de l'air qui eſt entre les objets. On obſervera enfin, que la couleur des objets ne paroît plus la même dans l'ombre comme dans la lumiere; qu'elle eſt éteinte, ſalie, & mêlée de la couleur des objets voiſins qui y envoient des lumieres de reflet (*a*).

(*a*) Il faut obſerver que les objets voiſins de l'œil ſont plus reflettés que ceux qui en ſont éloignés, & que les couleurs en ſont plus vives, non-ſeulement dans les lumieres, mais même dans les ombres, parce qu'étant plus reflettées, elles perdent moins de leur couleur que dans les objets éloignés: que leur couleur ſe perd tout-à-fait dans les ombres, & qu'elle s'affoiblit & ſe griſe beaucoup dans les lumieres. Que lorſque l'air n'eſt point chargé de vapeurs, ces ombres ſont fort obſcures, ſans qu'on puiſſe décider de quelle couleur elles ſont; mais quand au contraire l'air s'en trouve chargé, les ombres ſont moins noires, & participent de la couleur que les vapeurs prennent par la lumiere du ſoleil qui éclaire leurs particules. Cette couleur des vapeurs, ou autrement dit de l'air, varient ſelon les momens du jour. Le matin, vers le lever du ſoleil, elle fait paroître les ombres bleuâtres, & ſouvent mêmes violettes: vers le coucher du ſoleil, les ombres ont encore quelque choſe de bleuâtre. Ce n'eſt pas que ces ombres ſoient effectivement de cette couleur; car toutes les ombres ſont en elles mêmes griſes, c'eſt-à-dire,

Néceſſité des modeles en relief.

Juſqu'ici la Peinture & la Sculpture ſe ſont donné la main, parce que l'on ſuppoſe que le Sculpteur s'eſt exer-

que leur couleur eſt éteinte par la privation de la lumiere ; ce qui les fait paroître bleuâtres, c'eſt l'oppoſition des tons dorés ou rouges, ou autres qui fait paroître le gris bleuâtre ; ces remarques concernent plus particuliérement les Peintres de payſages. Il y a quelques regles générales qu'il eſt néceſſaire de ſavoir; que les ombres portées par les corps, ſont toujours plus fortes que la partie ombrée de ces mêmes corps; les touches & les ombres les plus fortes ſont toujours auprès des lumieres les plus vives, ce qui eſt cependant ſubordonné à la lumiere des reflets, qui, lorſqu'elle eſt vive & prochaine, peut détruire une partie de cette force, & ne la laiſſe que dans les endroits où les reflets ne peuvent pas entrer : que les touches & les détails qui ſont dans les ombres, ne ſont jamais auſſi forts & auſſi ſenſibles que ceux qui ſont dans la lumiere, & que par conſequent, les parties ombrées ſont toujours vagues & de repos, en comparaiſon des parties éclairées.

On donne encore un autre principe de clair obſcur, qui eſt d'autant meilleur qu'il conduit à faire de grande maniere, & qu'il aide à produire des effets piquants & ſenſibles ; c'eſt que les reflets, dans leurs parties les plus claires, ſont toujours plus bruns que les demi-teintes dans leurs bruns les plus bruns. Il faut convenir que cette regle eſt ſujette à beaucoup d'exceptions. Car premierement la différence des couleurs y produit quelquefois des reflets ſi ſenſibles, qu'il ſemble qu'ils ſoient plus clairs que certaines demi-teintes colorées : par exemple, l'ombre reflettée d'un linge blanc, peut être plus claire que la demi-teinte, & même que la lumiere d'une étoffe noire. Cependant cette regle eſt bonne, & conduit à produire beaucoup d'effet, en ce que par là les maſſes ſont bien décidées dans un tableau, & ſe diſtinguent mieux de loin ; ainſi je crois que cette loi doit être ſuivie dans les grands tableaux d'Hiſtoire qui ſont ſuppoſés devoir être vus d'une diſtance un peu éloignée, parce qu'en effet, c'eſt ce qui ſe voit dans la nature vue d'un peu loin : les maſſes d'ombres ſont plus obſcures qu'elles ne le ſeroient ſi elles étoient vues de près, & ſur-tout lorſque c'eſt la lumiere du ſoleil qui éclaire le tableau ; car cette lumiere produit des ombres fieres & bien décidées. Il n'en eſt pas de même lorſqu'il eſt queſtion d'un portrait, qu'on ſuppoſe vu de près, puiſqu'on y repréſente les moindres détails qui peuvent contribuer à la reſſemblance : il peut y avoir des reflets vifs & clairs ; & les couleurs particulieres de chaque objet y ont leurs différences plus ſenſibles.

Il faut encore obſerver que les bords des objets ſont doux & un peu indécis, non-ſeulement quand ces objets ſont ronds & tournants, mais encore quand ils ſont plats, & même lorſqu'ils ſe tirent en brun ſur des fonds clairs ; il ſemble que les rayons qui viennent peindre les fonds clairs contre ces bords, aient une ſorte d'aberration, & ſe briſent un peu

cé

cé à deſſiner ſur le papier, comme il eſt à propos que le Peintre, pour ſon utilité propre, apprenne à modéler.

en paſſant à côté de ces objets en ſe rapprochant, & que par une ſorte de vibration, ils peignent ces bords d'une maniere indéciſe; ſi cela eſt ainſi, ce doit être une des cauſes qui font qu'un objet placé au grand air paroît de moindre volume qu'il ne l'eſt; une colonne, par exemple, paroît de moindre diametre qu'elle n'eſt en effet. Cette remarque conduit à peindre moëlleux, en ne cernant point les bords des objets. Comme il y a de néceſſité de l'air entre les objets du tableau & le Spectateur, il s'enſuit que ces objets doivent être peints avec un commencement d'indéciſion qui en ôte la ſéchereſſe & le tracé : c'eſt ce que l'on appelle peindre large & moëlleux; mais il faut que cela ſoit traité avec beaucoup de modération; car quelques-uns tombent dans le défaut de peindre les objets comme s'ils étoient vus au travers d'un nuage. Cela doit être d'autant moins ſenſible, que lorſque nous regardons un tableau, nous laiſſons un véritable eſpace d'air entre nous & le tableau, qui nous l'adoucit déja.

Une des principales regles de l'accord général d'un tableau, c'eſt que toutes les ombres doivent avoir quelque choſe de commun entr'elles; car l'harmonie des tableaux conſiſte en ce que les ombres ſoient toutes d'un ton qui les faſſe tenir l'une de l'autre; la monotonie qu'il ſemble que cela doit produire eſt détruite par la différence des couleurs des demi-teintes, où chaque objet conſerve ſa couleur locale, ſans autre changement que celui qu'y produira la diſtance de l'objet, & l'interpoſition de l'air. Je m'explique: les couleurs des objets nous paroiſſent détruites dans les ombres un peu éloignées par la privation de la lumiere qui leur donne leur exiſtence. C'eſt proprement un anéantiſſement total de toute couleur, qu'une ombre qui ſeroit ſuppoſée parfaitement obſcure. Celle qui eſt moins obſcure eſt une diminution de l'exiſtence des couleurs, plus ou moins grande, ſelon l'obſcurité plus ou moins grande de l'ombre. Si donc on peut ſuppoſer qu'on ait trouvé une matiere propre à la Peinture qui n'ait aucune couleur, & qui n'ait d'autre propriété que celle d'obſcurcir toutes les couleurs, juſqu'à pouvoir arriver à l'obſcurité parfaite, elle repréſentera parfaitement les ombres; mais la choſe eſt impoſſible; on ne peut pas repréſenter exactement un néant d'être par un être. On ne peut trouver pour imiter cela que des couleurs obſcures, tellement mêlées ou rompues qu'elles n'aient aucune couleur qu'on puiſſe déſigner; cela ne ſe peut pas non plus trouver exactement; le plus habile eſt celui qui en approche le plus. C'eſt pourquoi tous les Maîtres ont une couleur pour les ombres; les uns les font rouſſâtres, d'autres tirant ſur le violet, d'autres jaunâtres, d'autres olivâtres, &c. La meilleure eſt celle qui eſt brune, ſans qu'on puiſſe préciſément lui donner un nom. Je dis donc, par ſuppoſition, que ſi l'on a trouvé cette teinte, elle doit entrer dans toutes les ombres, plus ou moins, ſelon qu'on veut les faire plus ou moins brunes. Une ſeconde cauſe de l'accord général d'un tableau, c'eſt que les lumieres doivent toutes avoir quelque choſe de commun entr'elles. La lumiere qui éclaire les objets, prend la couleur en quelque choſe du milieu par lequel elle

Bernard du Puy du Grez, est du même sentiment. Ce n'est pas sans raison, dit-il, que plusieurs conseillent aux jeunes Peintres de faire quelques dessins de relief, & des modeles avec de la terre, de la cire, ou quelqu'autre matiere, car il n'y a rien qui aide tant l'imagination que cette étude, qui semble devoir être commune aux Peintres & aux Sculpteurs. C'est une maniere de dessiner avec un ébauchoir: les Grecs appelloient cette maniere *plasticè*, comme ils appelloient *graphicè* ce qui se fait avec le style ou le crayon. On a même remarqué que la plupart des habiles Peintres ont également bien dessiné de l'une & de l'autre maniere dans leur jeunesse, & que quelques-uns ont été grands Peintres (*a*) & grands Sculpteurs tout

passe, ou pour mieux dire, les rayons de cette lumiere sont modifiés par ce milieu. Ce milieu, c'est l'air qui prend différentes nuances, selon la quantité qu'il y en a, & selon les vapeurs, dont il est chargé, par lequel ils passent de maniere à produire une couleur légere & peu sensible, mais qui rompt un peu toutes les couleurs locales des objets dans leur parties éclairées. Ainsi quelquefois la lumiere semble un peu dorée; quelquefois elle est d'une couleur argentée, d'autres fois d'une couleur un peu violette, & ce ton léger doit entrer dans toutes les lumieres, & y rompre un peu les couleurs locales; par ce moyen les lumieres participent les unes des autres, & le tableau paroît éclairé de la même lumiere. Mais dans les passages de cette lumiere à l'ombre, que l'on appelle demi-teintes, les couleurs locales restent entieres, ou du moins si elles sont rompues, c'est d'une maniere qui n'est pas sensible, & elles paroissent n'éprouver d'autre rupture, que celle que produisent les degrés d'éloignement. Ainsi on peut poser pour principe, que les lumieres ont un ton général dont elles participent, qui ne détruit pas leur couleur véritable, mais seulement se mêle avec elle; que les demi-teintes ont la couleur propre des objets, & que les couleurs se grisent & perdent de leur force à proportion qu'elles s'obscurcissent, & que quand elles reçoivent quelque lumiere de reflet, elles sont mêlées de leur propre couleur que cette lumiere fait reparoître, & de la couleur de l'objet qui leur envoie le reflet. On peut remarquer dans la nature, qu'une ombre paroît plus obscure, lorsqu'elle est auprès d'une lumiere vive; mais cet effet se fait aussi naturellement dans le tableau, sans qu'on soit obligé d'y fortifier l'ombre; car dans la Peinture, de même, une ombre paroît plus forte qu'elle ne l'est, lorsqu'elle est opposée à un grand clair.

(*a*) Il est cependant à remarquer, qu'un des deux talens à toujours domi-

ensemble. Aussi voyons-nous nos plus fameux Sculpteurs modernes, dessiner avec une finesse & une précision que les plus habiles Peintres auroient peine à égaler.

Il faut présentement que la Sculpture & la Peinture marchent chacune de leur côté, pour arriver, par différens moyens, à leur but commun, qui est l'imitation de la nature; la Sculpture, par le relief de la matiere, & la Peinture, par les couleurs sur une superficie platte. C'est de celle-ci dont on va parler, pour achever de la conduire jusqu'à la fin de sa carriere. L'ordre qu'on a indiqué jusqu'ici, a toujours eu relation à l'étude du dessin; il nous reste à dire quelque chose sur le coloris.

Du Coloris.

Plusieurs Peintres sont d'avis que dans l'étude du dessin, on mêle celle du coloris, parce que, disent-ils, de forts bons Dessinateurs, pour avoir goûté trop long-tems les charmes du dessin, en ont tellement rempli leur esprit, que le coloris n'y a pu trouver de place. Comme ils étoient trop avancés dans la partie du dessin, ils se rebutoient facilement de la pratique du coloris qui leur donnoit de la peine: ainsi ils retournoient au plaisir qu'ils goûtoient dans l'habitude du dessin qu'ils avoient contractée; car on fait volontiers ce qu'on peut faire facilement (*a*).

né, & qu'ils n'ont jamais été également excellens dans les deux Arts.

(*a*) Il faut que le dessin & le coloris marchent à peu près ensemble, c'est-à-dire, qu'il ne faut pas attendre qu'un éleve sache bien dessiner pour lui mettre le pinceau à la main; il suffit qu'il sache les élémens, & alors on peut sonder pour laquelle des deux parties de la Peinture l'étudiant incline: car on ne fera jamais, du moins à en juger par le passé, un grand Coloriste d'un homme que son inclination porte au dessin, ni un grand Dessinateur d'un

Il eſt certain que ces réfléxions ne ſont pas ſans fondement, & que, pour s'accomoder à la foibleſſe des hommes, qui agiſſent preſque toujours par habitude, on pourroit permettre dans le cours du deſſin & par intervalles, le maniement du pinceau & de la couleur aux étudians, afin que s'y étant accoutumés de bonne heure, ils n'y trouvaſſent plus que du plaiſir.

Mais pour peu qu'on examine la ſource de ces inconvéniens, on trouvera qu'elle ne vient pas d'avoir manqué de colorier d'aſſez bonne heure: mais d'avoir mal commencé, c'eſt-à-dire, d'avoir copié d'abord de mauvaiſes choſes, ou d'avoir été ſous la diſcipline d'un Maître qui n'avoit aucuns principes du coloris.

On revient ordinairement d'une mauvaiſe maniere de deſſiner: cela ſe voit tous les jours dans ceux qui deſſinent: auxquels la pratique & le changement d'objet & de modele, font reprendre une route plus correcte & plus approuvée. Mais rien n'eſt plus rare que le changement d'une mauvaiſe habitude dans le coloris, pour en prendre une bonne: cela peut pourtant ſe corriger, en peignant d'après nature.

Ce changement n'eſt cependant point impoſſible, mais il eſt très-rare. Raphaël a ſuivi les écoles & la pratique des lieux où il a été élevé, auſſi bien que Léonard de Vinci, Michel Ange, Jules Romain, & les autres grands Peintres de ces tems-là. Ils ont ainſi paſſé toute leur vie, ſans arriver à l'entiere & à la véritable connoiſſance du bon coloris. Les diſciples de Vouet, qui étoient en grand nombre, &

homme né pour le coloris. Il manqueroit la partie pour laquelle il eſt né & n'acquerroit pas celle qui ne lui eſt pas propre. On a remarqué que les grands Coloriſtes ne ſe ſont formés que dans les écoles où l'on a mis de bonne heure le pinceau à la main aux jeunes gens : telles ſont les écoles de Veniſe & de Flandres.

qui ne manquoient point de génie, quelques efforts qu'ils aient faits, n'ont pu se défaire que difficilement, de la mauvaise pratique qu'ils avoient puisée chez leur Maître (*a*). Nous avons encore l'exemple de plusieurs jeunes Peintres qui, pour avoir commencé par copier quelques tableaux d'un coloris trivial, en retiennent la maniere dans tout ce qu'ils peignent, & s'en font comme un verre coloré au travers duquel ils voient la nature de la couleur de ce qu'ils ont coutume de peindre. D'où l'on peut conclure qu'un jeune homme, qui commence par copier un tableau mal peint & mal colorié, avale un poison dont il empoisonnera lui-même à son tour tous les ouvrages qu'il fera dans la suite. Ainsi il est à propos de placer ici l'étude du coloris, en laissant la liberté à chacun des étudians, d'interrompre quelquefois, pour se désennuyer, l'ordre que l'on vient d'établir.

Maniere dont on doit caractériser ce que l'on dessine.

Comme le dessin se prend non-seulement pour la justesse des contours, & pour la proportion des parties, mais encore pour une imitation du caractere des objets que l'on veut représenter, on doit faire attention qu'il n'est encore qu'une imitation imparfaite de la nature, puisque le coloris y manque. Il est donc nécessaire de suppléer à ce défaut par une expression spirituelle des traits, qui doivent être différens, selon la diversité des objets qui se voient dans la nature : car la figure demande un mouvement de crayon ou de plume tout particulier, aussi-bien

(*a*) Cela n'est pas cependant exactement vrai : Blanchart & de la Hire, ont été Coloristes ; & le Bourdon, qui est aussi de cette école, à été quelquefois très-grand Coloriste. Pour s'en convaincre, il suffit de voir leurs tableaux en l'Eglise de Notre-Dame à Paris.

que les animaux & payſage : & chacun, dans ſon genre, a encore des parties qui veulent être touchées différemment les unes des autres, pour y donner l'eſprit & le caractere convenables.

Cet eſprit ſe doit toujours prendre de la nature de la choſe : dans les figures, par exemple, on peut conſidérer deux choſes, ou le nud, ou les draperies. Le caractere du nud, eſt d'être tendre, uni & tournant en ronde boſſe, généralement parlant : il faut par conſéquent que les ombres en ſoient douces & égales, ſoit qu'on veuille les finir, ou qu'on n'en faſſe qu'un deſſin léger & un croquis ; ainſi le maniement qui leur convient le plus, eſt de gréner ou de hacher également, en ſorte que dans les ombres, le fond du papier ne paroiſſe pas trop inégal. Les draperies, au contraire, dont la nature eſt d'être mouvantes, & d'avoir une forme incertaine, veulent être touchées avec plus de fermeté (*a*) ; les hachures leur conviennent très-bien, en conſervant un mouvement de la main conforme à la diſpoſition des plis. Obſervez encore qu'en deſſinant les draperies, ſi c'eſt ſur du papier coloré, il faut, autant qu'il eſt poſſible, former les plis & leurs différentes ſurfaces, dans les maſſes de lumieres, avec le blanc ſeul, & que les touches de lumieres les plus fortes ſoient dans les enfoncemens.

La meilleure maniere de deſſiner les plis doit être méplatte, telle que celle *du Guide*, qui eſt le plus parfait

(*a*) Nous avons dit ailleurs, que les hachures ne ſont néceſſaires que pour ôter la molleſſe d'un deſſin, & lui donner quelque fermeté : les draperies ſont dans le même cas que les chairs, & ſont ordinairement des ſurfaces unies ; les ombres en peuvent être plus fermes, plus méplattes & plus proches des lumieres. Les hachures ne ſont de néceſſité que dans les choſes qui caractériſent le poil, encore ne ſont-ce pas des hachures proprement dites, leſquelles doivent être inégales, & comme échappées par haſard.

exemple dans ce genre; il faut ſur-tout en rendre avec beaucoup de ſoin, les briſures, que l'on appelle les têtes des plis.

Des Draperies.

Il faut donc ajouter à l'étude du nud, celle des draperies, & quoiqu'elle ne ſoit ni ſi longue ni ſi difficile, parce qu'il n'eſt beſoin que de couvrir de diverſes étoffes les figures, dont on connoît déja les parties, elle eſt néanmoins d'une grande difficulté pour le beau choix des plis, & à cauſe de la néceſſité où l'on eſt de les agencer de telle maniere que l'on conçoive facilement le nud qui eſt deſſous, par les formes qu'elles préſentent. Ces étoffes ont des plis plus gros ou plus fins, ſuivant qu'elles ſont plus ou moins épaiſſes: c'eſt pourquoi l'on doit apprendre à connoître les unes & les autres, pour s'en ſervir à propos. Le moyen donc d'apprendre à bien diſpoſer les draperies, c'eſt de les étudier d'après des étoffes naturelles. Il y en a de trois principales ſortes; ſavoir, les étoffes de lin, les ſerges, & les draps de laine bien fins, de couleur blanche, ou d'une autre couleur voyante. On aſſure que Raphaël étudioit ſes draperies ſur de la ſerge, qui n'étant pas ſi légere que de la toile, ou des étoffes de lin, ni ſi groſſiere que le drap, rend une agréable effet en Peinture. On la diſpoſe de diverſes manieres ſur un modele, ſur un mannequin, ou ſur quelqu'autre ſujet, & l'on remarque les plis, les ajuſtemens & les bords de l'étoffe. On en fait enſuites diverſes eſquiſſes ou idées, juſqu'à ce qu'on ait mis aſſez profondément dans ſa mémoire l'économie naturelle, l'ordre & la ſuite des plis, pour en faire une autre fois de mémoire ou de génie.

Pour bien réuſſir dans les draperies, il faut obſerver

que le modele ſoit vivant, ou du moins grand comme le naturel; c'eſt alors que les plis ſeront proportionnés, ou véritables, au lieu que ſi le modele eſt petit, & la piece d'étoffe à proportion, vous ne ferez jamais rien de conforme à la nature, étant impoſſible que les plis tombent à propos, & ſoient jettés naturellement ſur un modele qui n'eſt pas de la grandeur ordinaire d'une figure. Car quelque fine & maniable que ſoit l'étoffe, elle ſe ſoutient d'elle-même entre les parties d'un petit modele; mais lorſqu'il eſt grand, elle tombe de ſa propre peſanteur, & c'eſt par ce moyen que les plis en ſont bien jettés. En un mot, vous ne tirerez jamais ſi bien le grand du petit, que du grand même; & après avoir fait votre deſſin d'après un modele grand comme nature, vous pourrez l'exécuter en grand ſur une toile, ſans crainte de vous être trompé, ou ſur un carton, ſi vous voulez faire des tapiſſeries, ou peindre à freſque.

Il faut encore obſerver que le linge dont vous vous ſervirez pour vos draperies ne ſoit pas tout-à-fait neuf, parce qu'il fait alors des plis aigres & coupés, ou des enflures déſagréables, & qu'il ne s'attache pas ſi bien au nud: on croit même que les Sculpteurs de l'Antiquité le mouilloient ſur leur modeles, comme il paroît dans les ouvrages qui nous en reſtent encore aujourd'hui.

De l'étude des animaux.

La plupart des animaux ſont couverts ou de poils ou de plumes, & c'eſt dans leur production pincipalement, que la nature fait paroître à nos yeux une merveilleuſe diverſité, ſoit dans le général, ſoit dans le particulier de chaque animal. Combien de plumes différentes ſur un oi-

ſeau, & combien de floccons de poil ou de laine différemment tournés ſur les animaux qui en ſont couverts. Ainſi la bigarrure & la variéte ſont un des caracteres des animaux : il y en a encore un autre qui eſt la légéreté, puiſque le moindre vent fait mouvoir facilement le poil ou la plume qu'ils portent. Or ces caracteres de variété & de légéreté ne ſe peuvent bien exprimer en deſſin, que par la pointe du crayon où de la plume avec laquelle on deſſine, que l'on tourne & que l'on manie diverſement, ſelon la diverſité du ſens dont la plume ou le poil de l'animal ſont tournés, ou du mouvement ondoyant & bizarre dont le poil & les floccons de laine ſont diſpoſés. Cependant on voit des tableaux, où ces caracteres & ces différens mouvemens du poil ſont excellemment bien rendus, quoiqu'il n'y ait aucun poil de formé diſtinctement, parce qu'ils ont ſaiſi l'effet général que fait la lumiere différemment réfléchie par ces maſſes ou ces floccons de poil, de maniere qu'ils préſentent avec goût & avec vérité l'effet qu'ils produiſent, étant vus d'une diſtance où l'on ne ſeroit point à portée d'en diſtinguer les poils particuliers ; c'eſt même la meilleure maniere de le traiter, & rien n'eſt plus ridicule & de plus mauvais goût, que de le détailler d'une maniere trop comptée : cela ſe doit faire vîte & avec chaleur.

De l'étude du Payſage.

L'étude du Payſage peut ſe conſidérer de deux façons ; la premiere eſt pour ceux qui commencent, & qui n'ont jamais pratiqué ce genre de Peinture ; l'autre regarde les Peintres qui en ont déja acquis quelque habitude.

Ceux qui n'ont jamais fait de Payſage & qui veulent

s'y exercer, trouveront, dans la pratique, que leur plus grande peine ſera de faire les arbres. Cependant il n'eſt ici queſtion, pour ceux qui commencent, que de leur en donner une idée générale, & de leur procurer une habitude de les bien toucher.

Pour donc bien rendre le Payſage, il faut ſuivre en quelque façon le jet des branches au travers des paquets de feuilles, comme l'on ſuit le nud dans les figures au travers des draperies, en ſorte que l'on ſente bien la maniere dont elles ſortent les unes des autres. Car, quoiqu'on puiſſe ſe donner beaucoup de liberté dans le jet des branches, il ne faut pas croire que cela puiſſe ſe faire ſans choix, & qu'il n'y ait pas une vraiſemblance à obſerver; en général, plus on revoit ſouvent dans un arbre le tronc & la naiſſance des branches, plus le Payſage eſt léger & agréable. On doit auſſi obſerver que les feuilles ſoient placées au bout des branches, exactement ſelon leur poſition. Car une telle inclinaiſon de branches entraîne néceſſairement un tel jet de feuilles. Il n'eſt pas néceſſaire de faire remarquer que les branches vont toujours en diminuant, à meſure qu'elles s'éloignent du tronc, quoiqu'on voie ſouvent des tableaux, bons d'ailleurs, où ce principe, tout ſimple qu'il eſt, n'eſt pas obſervé.

La meilleure touche de feuilles, & celle qui eſt de la plus grande maniere, eſt celle du *Titien* & des *Carraches*: elle eſt large, par grands paquets, & refendue d'une forme longue & ondoyante. La maniere de *Berghem*, de *Ruiſdhal*, & de quelques autres Flamands, toute ſpirituelle qu'elle eſt entre leurs mains, eſt cependant petite, & ne convient que pour repréſenter le houx, ou d'autres arbriſſeaux, dont la feuille ſemble hériſſée, & eſt petite: elle repréſente encore aſſez paſſablement le chêne vu

de loin, l'orſqu'il n'eſt pas d'une belle venue, & que les feuilles en ſont petites; il n'en eſt pas de même, lorſque ce ſont des chênes venus dans une terre graſſe; alors la feuille en eſt grande & pendante vers la terre, ainſi que le tilleul lorſqu'il eſt grand, le châtaignier, le plane, &c. Cependant il eſt agréable de mêler cette touche dentelée de Berghem, avec la touche des grands Maîtres, lorſqu'elle eſt à ſa place, & qu'elle ſert à repréſenter la variété des différents caracteres des arbres.

Un des plus grands défauts des Payſagiſtes, c'eſt que l'orſqu'ils ont une fois adopté une touche de feuilles qui leur paroît bonne, ils l'emploient à repréſenter toutes ſortes d'arbres.

Cela vient de ce qu'ils ne copient pas la nature avec aſſez d'exactitude; car bien qu'il ſoit bon pour commencer d'imiter la touche de différens Maîtres, lorſque l'on vient à étudier la nature il faut oublier totalement tout ce que l'on a appris, & ce qu'on n'avoit copié que pour acquérir de la facilité, pour ne ſonger qu'à imiter exactement ce que l'on voit. Pour copier avec exactitude la nature, & cependant ſans le faire ſervilement, il faut la regarder avec beaucoup d'attention & de réflexion, & enſuite opérer de la main avec vîteſſe.

Chaque eſpece d'arbres a une maniere particuliere de jetter ſes branches, & ſes paquets de feuilles ont une forme qui lui eſt particuliere. Pour bien s'imprimer dans la mémoire ces formes de paquets de feuilles, il faut deſſiner les arbres de très-loin, & d'une ſi grande diſtance qu'on ne puiſſe plus diſtinguer les feuilles & ſur-tout bien prendre garde aux dernieres branches, dont les feuilles ſe détachent avec légéreté ſur le ciel.

A l'égard du caractere particulier de chaque arbre, les

uns élev. nt leurs branches vers le ciel, comme l'orme, les autres les abbaissent vers la terre, même à leur extrémité, comme le châtaignier : les uns sont tout bouchés par les masses de feuilles, les autres sont presque tout à jour, en sorte qu'on découvre facilement le ciel au travers. En général, ce qui produit le Paysage le plus léger, c'est d'y découvrir le ciel en beaucoup d'endroits : il est vrai que cela est difficile à bien traiter.

Mais ce que nous répéterons encore, & ce qui est à recommander, non-seulement à ceux qui cherchent à se former dans le Paysage, mais encore à tous ceux qui étudient quelque chose que ce soit, c'est de copier la nature avec exactitude, & précisément telle qu'ils la voient, sans chercher à y rien changer, sous prétexte de l'embellir, d'y donner du goût, ou d'en augmenter l'effet.

Etude du Paysage d'après les estampes des grands Maîtres.

Il n'est guere possible de dire précisément de quelle maniere la distribution de tiges, de touffes, & de feuilles, doit se faire, & le détail qu'on en donneroit ici ne pourroit être qu'une démonstration copiée d'après les grands Maîtres; mais leurs ouvrages, & un peu d'attention sur les effets de la nature en feront plus comprendre que tous les discours. On entend par les grands Maîtres, ceux principalement qui ont donné des estampes au public. Ainsi ceux qui commencent à dessiner le Paysage, apprendront d'abord plus en réfléchissant sur ces estampes, & en les copiant, qu'ils ne feroient d'après les tableaux.

Pa mi une assez grande quantité de ces grands Maîtres de tou es les écoles, on préférera les estampes en bois du Titien, où les arbres sont bien formés, & celles que

Corneille Cort, & Auguſtin Carrache, ont gravées. C'eſt pourquoi ceux qui commencent ne ſauroient mieux faire que de contracter, avant toutes choſes, une habitude d'imiter la touche de ces grands Maîtres, & en les imitant, de réfléchir ſur la perſpective des branches & des feuilles; ils prendront garde de quelle maniere elles paroiſſent, lorſqu'elles montent & qu'elles ſont vues pardeſſous, ou lorſqu'elles deſcendent, & qu'elles ſont vues pardeſſus; ou bien quand elles ſe préſentent de front, & qu'on n'en apperçoit que la pointe, ou quand elles ſe jettent de côté. Enfin ils remarqueront les différents aſpects dont la nature les préſente, ſans ſortir de ſon caractere.

Etude du Payſage d'après les deſſins & tableaux.

Après avoir étudié long-tems, & copié à la plume ou au crayon, les payſages du Titien & des Carraches, leurs eſtampes premierement, puis leurs deſſins, ſi l'on peut en avoir, il faut tâcher d'imiter avec le pinceau, les touches que ces grands hommes ont le plus nettement ſpécifiées. Et comme les tableaux du Titien & des Carraches ſont fort rares, on peut leur en ſubſtituer d'autres qui ont eu un bon caractere dans leurs touches; ceux de paul Bril, Breugle, Bourdon & Wateau, ſont très-propres pour former une bonne maniere, & leur touche eſt nette, vive & légere.

Mais après avoir bien obſervé la nature des arbres, & la maniere dont les feuilles s'écartent & ſe rangent, & celle dont les branches ſont diſtribuées, il faut s'en faire une vive idée, afin d'en conſerver par-tout l'eſprit, ſoit en les rendant ſenſibles & diſtinctes ſur les devants du tableau, ſoit en les confondant à meſure qu'elles ſeront éloignées.

Enfin après avoir contracté de cette ſorte quelque habitude d'après les bonnes manieres, on pourra étudier le Payſage d'après nature, en la choiſiſſant & la rectifiant ſur l'idée que ces grands Maîtres en ont eu, en prenant garde de ne prendre d'eux que le bon choix qu'ils en ont fait, ſans chercher à conſerver d'autre maniere que celle que la nature nous enſeignera. Pour la perfection, il faut l'attendre d'une bonne pratique, & de la perſévérance dans le travail. Voilà ce qui regarde ceux qui ayant inclination de faire le Payſage, cherchent les moyens de bien commencer.

A l'égard de ceux qui ont déja quelque habitude dans ce genre de Peinture, il eſt bon qu'ils amaſſent des matériaux, & qu'ils faſſent des *études* des objets qu'ils ont ſouvent occaſion de repréſenter.

Ce qu'on entend par le mot d'étude.

Les Peintres donnent ordinairement le nom d'*études* aux parties qu'ils deſſinent, ou qu'ils peignent ſéparément d'après nature, leſquelles doivent entrer dans la compoſition de leur tableau, de quelque nature qu'elles puiſſent être ; comme figures entieres, têtes, pieds, mains, draperies, animaux, montagnes, arbres, plantes, fleurs, fruits, & tout ce qui peut les guider dans l'imitation de la nature. Ils appellent *études*, toutes ces parties deſſinées, ſoient qu'ils s'en inſtruiſent en les deſſinant, ſoit qu'ils ne ſe ſervent de ce moyen que pour s'aſſurer de la vérité, & pour perfectionner leur ouvrage. Quoi qu'il en ſoit, ce nom convient d'autant mieux à l'uſage des Peintres, que dans la diverſité de la nature, ils découvrent toujours des choſes nouvelles, & ſe fortifient dans celles qu'ils connoiſſent déjà.

Il seroit à souhaiter que le Paysagiste copiât d'après nature, & sur plusieurs papiers, les effets différens que l'on remarque aux arbres en général, & qu'il fit la même chose sur les différentes especes des arbres en particulier, comme dans la tige, dans la feuille, & dans la couleur. La nature d'un chêne, par exemple, est différente de celle d'un saule, & la touche en doit être différente : c'est particuliérement cette variété de touche, qui donne l'esprit & le bon goût aux Paysages que l'on dessine. On devroit en faire autant pour quelques plantes, dont la diversité est d'un grand ornement pour les terrasses qui sont sur les devans d'un tableau.

Le Paysagiste doit étudier de la même maniere, les effets du ciel, dans les différentes heures du jour, dans les diverses saisons, dans les différentes dispositions des nuages dans un tems serain, & dans celui des orages & du tonnerre. Il doit faire la même chose pour les lointains, pour les fabriques d'Architecture & les ruines, pour les divers caracteres des rochers, des eaux, & des principaux objets qui font partie du Paysage.

Observations générales sur le Paysage.

Comme les regles générales de la Peinture sont les fondemens de tous les genres qui en dépendent, on y renvoie celui qui veut s'exercer au Paysage, ou plutôt l'on suppose qu'il en est instruit. On fera seulement ici quelques observations, qui regardent particuliérement ce genre de Peinture.

Le Paysage suppose l'habitude des principales regles de la Perspective, pour ne point s'éloigner du vraisemblable.

Plus les feuilles des arbres ſont près de la terre, plus elles ſont grandes & vertes, parce qu'elles ſont plus à portée de recevoir abondamment la ſeve qui les nourrit, & les branches d'en haut commencent les premieres à prendre le roux ou le jaune dont elles ſe colorent dans l'arriere ſaiſon. Il n'en eſt pas de même des plantes, dont les tiges ſe renouvellent tous les ans, & dont les feuilles ſe ſuivent avec un intervalle de tems aſſez conſidérable: car la nature étant occupée à en produire de nouvelles, pour garnir la tige à meſure qu'elle s'éleve, la ſeve abandonne peu à peu celles qui ſont plus bas; ce qui fait qu'elles périſſent les premieres. Cet effet eſt plus ſenſible en quelques plantes, & moins en d'autres.

Le deſſous de toutes les feuilles eſt d'un verd plus clair que le deſſus, & tire preſque toujours ſur l'argentin. Ainſi les feuilles qui ſont agitées d'un grand vent, doivent être diſtinguées des autres par cette couleur. Mais ſi on les voit par deſſous, lorſqu'elles ſont pénétrées de la lumiere du ſoleil, leur tranſparent paroît d'un verd ſi beau & ſi vif, que l'on juge aiſément que de tous les autres verds il n'y en a point qui en approche.

Entre les choſes qui animent les tableaux de Payſage, les plus eſſentielles ſont les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent, & la légéreté du pinceau.

La plupart de ceux qui étudient le Payſage d'après nature, ſe contentent de prendre la forme générale des arbres, & les principales maſſes de lumieres & d'ombres: enſuite ils finiſſent leurs deſſins chez eux.

Cette façon ſuperficielle d'étudier ne manque pas de donner *une maniere* c'eſt-à dire, une habitude fauſſe & différente de la nature, dont il n'eſt plus poſſible de revenir, lorſqu'on ſe l'eſt formée. On ſe haſarde à enrichir

les

les devants de son deſſin de choſes qui n'y étoient pas, & on ne connoît point l'effet de lumiere qu'elles auroient fait ſi elles ſe fuſſent trouvées réellement ſur le lieu. On y forme des ombres noires & quantité de touches, pour y mettre, dit-on, de l'eſprit & pour les tirer en avant, & l'on ignore que dans la nature il n'y en auroit point eu, & que les objets auroient paru à leur place ſans cet artifice mauvais & rebattu. Par une autre erreur & dans l'intention de mettre de l'effet avant que d'avoir découvert dans la nature les véritables cauſes qui le produiſent, on tient dans ſes deſſins, des objets beaucoup plus tendres qu'on ne les a vus dans la nature, parce qu'on ſe figure fauſſement qu'il n'y a que l'affoibliſſement des objets qui les fait paroître éloignés, tandis que ſouvent l'indéciſion de leurs formes & l'extinction de leur couleur, ſuffit pour les tenir à leur place. De-là vient que tant de perſonnes accumulent une multitude de vues deſſinées d'après nature, qui n'ont contribué en aucune maniere à leur inſtruction, & qui ne portent aucun caractere de vérité. Il faut donc deſſiner les études d'après nature avec une exactitude ſcrupuleuſe, non-ſeulement pour les formes qui caractériſent les différentes eſpeces d'arbres, mais encore pour l'effet de lumiere, afin de connoître ſon affoibliſſemement à meſure qu'elle s'éloigne; les différens degrés de force des ombres, & les différens degrés de lumieres de reflet, qui en empêchent l'obſcurité totale, & ne point mettre de force ni de touches où la nature n'en préſente point, quelques bonnes raiſons qu'on ſe puiſſe figurer d'avoir pour le faire. C'eſt pourquoi il faut finir entiérement ſes études ſur le lieu, pour éviter touttes les fauſſetés qu'on eſt expoſé à y mettre lorſqu'on les acheve ailleurs. Des études ſont faites pour nous pré-

ſenter la nature vraie, toutes les fois que nous la voulons conſulter, & non pas la nature telle que nous nous figurons qu'elle doit être.

Des fleurs & des plantes.

Les fleurs & les plantes ne ſont pas moins admirables dans leur infinie variété ; leur caractere eſt la délicateſſe & la ténuité : il faut donc qu'elles ſoient touchées d'une maniere fine & délicate, & qu'elles ſoient ombrées par des hachures déliées & maniées du même ſens que vont leurs feuilles.

Voilà en général les meilleurs préceptes, & les plus utiles que l'on puiſſe donner à ceux qui ont de l'inclination pour le deſſin, & ce n'eſt qu'en les pratiquant avec aſſiduité, qu'on pourra acquérir cette facilité du deſſin ſi néceſſaire à ceux qui veulent faire profeſſion de la Peinture ; & il n'eſt pas poſſible qu'après avoir ſuivi cette méthode pendant pluſieurs années, ils ne ſe trouvent à la fin, en état d'imiter la nature, & de compoſer des figures & des groupes de leur invention. A l'égard des perſonnes qui voudroient apprendre à deſſiner uniquement pour leur plaiſir, & pour s'en amuſer à des heures de loiſir, il n'eſt pas beſoin qu'elles prennent tant de précautions, & elles peuvent s'abandonner librement à la façon d'étudier qui leur paroîtra la plus convenable à leurs diſpoſitions & à leur goût naturel. Enfin s'il ſe trouvoit des gens qui, ſans avoir appris, vouluſſent à quelque prix que ce fût ſe donner le plaiſir d'employer des couleurs, & de peindre, ſoit en miniature, ſoit à l'huile, ou autrement, pour les ſatisfaire, on donnera dans le Chapitre ſuivant diverſes inventions, par le moyen deſquelles ils

pourront en quelque façon ſuppléer à ce qui leur manque, en les pratiquant avec beaucoup d'exactitude.

CHAPITRE SEPTIEME.

Contenant diverſes pratiques & inventions pour copier un deſſin ou un tableau.

IL y a pluſieurs manieres de tirer une copie d'un deſſin ou d'un tableau que l'on veut imiter; on les peut mettre en uſage quand on n'eſt pas aſſez fort dans la pratique du deſſin pour le faire à vue d'œil: c'eſt pourquoi nous allons les détailler l'une après l'autre, & expliquer comment on doit s'y prendre pour réuſſir.

Maniere de calquer un deſſin.

La premiere invention eſt de calquer, ce qui ſe fait de cette ſorte. Il faut noircir le deſſous de l'eſtampe ou du deſſin que l'on veut copier, ou bien un autre papier mince, quand on ne veut pas gâter l'original. Ce papier ſe noircit avec de la poudre de crayon noir que l'on étend deſſus, en frottant bien fort avec un petit tampon de linge. Enſuite on paſſera légérement un autre linge par deſſus, afin qu'il n'y reſte point de poudre noire, qui pourroit ſalir le papier ſur lequel on veut deſſiner. On attache l'eſtampe, ou le deſſin noirci, ſur ce papier, avec quatre épingles, pour empêcher qu'il ne ſe dérange: & ſi c'eſt un papier que l'on ait noirci, on le poſe

premierement ſur le papier où l'on veut deſſiner, le côté noirci en-deſſous, puis l'eſtampe ou le deſſin qu'on doit copier, pardeſſus, & on attache le tout enſemble comme ci-devant. Alors avec une aiguille dont la pointe eſt émouſſée, & qu'on aura fourrée dans un petit baton ou manche pour pouvoir la tenir, on paſſera par-deſſus tous les principaux traits du deſſin, comme les contours, les plis des draperies, & généralement ſur tout ce qu'il faut diſtinguer l'un d'avec l'autre, appuyant aſſez pour que les traits ſoient marqués ſur le papier blanc qui eſt deſſous. Qand tout le trait eſt calqué, on le met au net avec le crayon ou la plume, après quoi on efface les faux traits & le calque avec de la mie de pain raſſis, ſur-tout ſi l'on veut deſſiner à la ſanguine, & que le calque ſoit fait avec la pierre noire. On ne ſe ſert point de ſanguine pour calquer, quand même on voudroit deſſiner enſuite avec ce crayon, parce qu'il gâte le papier blanc, & qu'il eſt d'une nature graſſe, qui ne peut s'effacer qu'imparfaitement avec la mie de pain.

Maniere de poncer.

Il y a une autre maniere de tranſporter ſur quelque choſe que ce ſoit, un deſſin fait ſur du papier; cette maniere s'appelle *poncer*. On pique d'abord tout le contour du deſſin & les principaux traits, avec la pointe d'une aiguille emmanchée dans un petit bâton. Enſuite on fait un petit tampon avec un morceau de toile aſſez claire, qu'on remplit de charbon pilé & tamiſé, ſi c'eſt pour poncer ſur quelque choſe de blanc, ou qu'on emplit de plâtre bien fin, ou de craie, ſi c'eſt ſur du brun: ce nouet ou tampon s'appelle *la ponce*. On applique le deſſin original

tout piqué ſur le papier ou la toile ſur laquelle on veut le tranſporter, & les ayant attachés enſemble avec quelques épingles, on paſſe légerement la ponce par-deſſus le deſſin, en battant un peu de tems en tems, pour faire ſortir la pouſſiere du linge, laquelle paſſant à meſure au travers de l'original par les trous d'aiguille, marque les contours du deſſin ſur le papier qui eſt deſſous. Il faut ſur-tout avoir attention de ne point déranger le deſſin original en le ponçant, car il feroit des traits doubles & confus: enfin ayant relevé le deſſin piqué, on met au net celui que la ponce a tracé, & l'on ſouffle fortement deſſus à meſure qu'on le trace au crayon, pour ôter la pouſſiere que la ponce a laiſſée.

Un des avantages de cette maniere de tranſporter un deſſin ſur quelque choſe que ce ſoit, eſt qu'on peut le répéter en pluſieurs endroits, & autant de fois qu'il en eſt beſoin: on peut même le retourner, car rien n'empêche de poncer des deux côtés; & même du côté où le papier eſt repouſſé par la pointe de l'aiguille, qu'on appelle le côté de la gratoire, la pouſſiere paſſe bien plus facilement & marque plus fortement; c'eſt pourquoi on obſervera de frotter la ponce plus légerement de ce côté-là. On ſe ſert fort utilement de cette invention dans pluſieurs ouvrages de Peinture, & dans la broderie, mais ſur-tout pour les ornemens.

Maniere de deſſiner à la vitre.

Quand le deſſin original eſt fait ſur un papier aſſez mince pour en pouvoir facilement diſtinguer les contours au travers du jour, on le contre-tire en appliquant ſur l'original le papier blanc ſur lequel on veut deſſiner.

On arrête ces deux papiers enſemble par les bords avec trois ou quatre épingles, ou avec de petites pinces de cuivre, ou des pinces de bois (qui ne ſont autre choſe que de petits bouts de baguette à demi fendus, qui ſerrant dans leur fente le bord des deux papiers, les empêchent de gliſſer l'un contre l'autre, & de ſe déranger). Ces papiers étant ainſi arrêtés, on les poſe enſemble contre les vitres d'une fenêtre, ou contre une glace tranſparente expoſée au jour, ou appliquée ſur une table, ou bien ſur un eſpece de pupitre, qui a une ouverture plus petite que la grandeur de la glace, & l'on met une bougie allumée par derriere. De quelque façon qu'on s'y prenne, en ſerrant un peu les deux papiers l'un contre l'autre, on voit à travers le jour tous les traits de l'original qui eſt deſſous, que l'on trace ſur du papier blanc, en ſuivant les contours avec un crayon de fuſin, de charbon, ou de mine de plomb. Tout le contour étant tracé, on le met au net, & l'on efface enſuite le premier trait en frottant légérement avec un linge blanc, ou avec de la mie de pain raſſis.

Cette maniere a la même commodité de pouvoir ſervir tant de fois qu'on le veut, ſans gâter le deſſin original, & de pouvoir le copier à l'envers s'il en eſt beſoin; car il n'y a qu'à retourner le deſſin original, & le poſer en ſens contraire ſous le papier blanc, mettant le côté du deſſin ſur la vitre. C'eſt de cette maniere que les Graveurs peuvent prendre un trait du deſſin qu'ils ont à graver, pour le calquer enſuite ſur leur planche, quand l'impreſſion doit venir du même ſens que l'original. Cependant pour l'ordinaire ils ne prennent point tant de peine; & quand l'original eſt de peu de conſéquence, ils le frottent d'un peu d'huile ou de vernis pour le rendre tranſpa-

rent, & pouvoir en découvrir les traits au travers du papier ; enſuite ils le retournent & le calquent à l'envers ſur la planche.

Pour contre-tirer un deſſin ſur une glace.

On peut encore contre-tirer une eſtampe ou un deſſin, par le moyen d'une glace tranſparente ou d'un verre blanc, en l'appliquant ſur l'original, & traçant ſur le verre tous les contours du deſſin, avec un crayon de ſanguine tendre. Comme la ſanguine ne marqueroit point ſur le verre, il faut auparavant le frotter avec de la gomme arabique, que l'on aura mis diſſoudre dans un peu de vinaigre; & quand cette eau gommée eſt bien ſeche, on peut deſſiner deſſus: ſans le vinaigre, le crayon ne marqueroit point ſur la gomme; mais ſi l'on frotte le verre avec un blanc d'œuf au lieu d'eau gommée, il ne ſera pas beſoin de vinaigre. Quand le deſſin eſt tracé ſur le verre ou la glace, on y applique aſſez fortement un papier mouillé & bien humecté, & l'ayant relevé auſſitôt, de crainte qu'il ne ſe colle ſur le verre, on y trouve tout le trait de la ſanguine qui y eſt imprimé. Par ce moyen l'on a facilement le trait d'un deſſin, d'une eſtampe, ou même d'un tableau qu'on voudroit copier ; il eſt à craindre cependant pour les tableaux, que le bord de la glace ne les écorche. Ce trait vient ſur le papier à contre-ſens de l'original, c'eſt pourquoi il faudroit le copier encore une ſeconde fois, pour le remettre dans le même ſens ; ce qui ſeroit une double peine, & d'ailleurs cela ne ſe pourroit faire ſans altérer les contours de l'original, & ſans les corrompre.

Maniere de prendre au voile un tableau.

On ne ſauroit calquer un tableau pour le copier, ni le contre-tirer quand il eſt un peu grand : c'eſt pourquoi on a cherché d'autres inventions promptes & ſûres, pour tranſporter le deſſin d'un tableau ſur un mur ou ſur une toile imprimée : en voici une entr'autres qui eſt fort en uſage, & qui eſt des plus commodes, ne pouvant faire aucun tort à l'original. On l'appelle *prendre au voile.*

On choiſit un crêpe ou voile de ſoie noire très-fin & aſſez ſerré, en ſorte pourtant qu'on puiſſe voir facilement au travers tous les objets, comme l'uſage le fera connoître. On coud tout autour de ce voile une bande de toile, ou d'autre étoffe mince, & on le tend ſur un chaſſis de bois, en ſorte que le crêpe ſoit tout-à-fait dégagé.

Pour s'en ſervir, on applique ce crêpe ainſi tendu ſur le tableau qu'on veut copier ; & comme il eſt facile d'appercevoir au travers de ce crêpe ou voile tout ce qui eſt repréſenté ſur le tableau, on en deſſine tout le trait avec un morceau de craye blanche médiocrement dure, & taillé en pointe. Le crayon s'uſe fort promptement en frottant contre les fils de la ſoie ; c'eſt pourquoi on eſt obligé de l'aiguiſer ſouvent, ſur-tout ſi c'eſt un ouvrage délicat. Quand tout eſt deſſiné, on leve doucement le crêpe de deſſus le tableau ſans le ſecouer, & on le poſe légérement ſur la toile où l'on veut faire la copie, comme on le verra ci-après.

Le crêpe étant levé de deſſus le tableau original, on frotte ce tableau légérement partout avec un linge blanc & ſec, pour en ôter la pouſſiere cauſée par la craie, qui

a passé au travers du voile, quoique la plus grande partie soit demeurée engagée entre les fils de la soie. Lorsqu'on trace ce dessin sur le voile, il faut avoir attention qu'il soit appliqué exactement contre l'original, & même l'y assujettir avec les doigts de la main gauche à mesure qu'on y passe le crayon, sans quoi les fils sautilleroient tandis que l'on dessine, & la plus grande partie de la craie qui est sur le crêpe, tomberoit à travers, & le dessin seroit manqué.

Ayant donc couché par terre la toile sur laquelle on veut faire la copie du tableau, & appliqué le crêpe dessus fort doucement; après avoir eu soin auparavant de mettre quelques morceaux d'étoffe ou de linge par-dessous la toile, sans cependant la trop forcer, mais seulement pour faire que le crêpe la touche également par-tout; alors il faut frotter tout le crêpe avec un morceau de papier doux plié en trois ou quatre, de la largeur d'environ trois ou quatre doigts, appuyant légérement, & tenant les doigts de la main gauche étendus sur le crêpe, de peur qu'il ne se dérange par le frottement, & qu'il ne change de place. Par ce moyen tout le crayon qui étoit engagé dans les soies du voile, passe au travers & s'attache sur la toile, sur laquelle on trouve le même dessin tout tracé: il est cependant nécessaire de le remettre ensuite au net, en repassant avec de la craye sur les mêmes traits. On prendra garde de secouer d'abord la toile trop fortement, ou de souffler dessus avec l'haleine, car on feroit envoler toute la poussiere de la craie, qui n'y est que fort légérement appliquée: mais on pourra le faire après avoir repassé le crayon sur tout le dessin.

Quand la toile est fraîchement imprimée à l'huile, & qu'on la laisse en place après y avoir appliqué le trait,

celui qui ſe détache d'abord du crêpe s'y attache, & s'y colle aſſez fortement pour ne pouvoir plus s'effacer aiſément, & alors il n'eſt pas beſoin de le repaſſer. On ſecoue enſuite le voile ou crêpe, & on le frotte légérement avec un linge, pour emporter le reſte de la pouſſiere de craie qui y demeure encore engagée, & pour s'en ſervir une autre fois.

Cette invention peut également ſervir à apppliquer le deſſin à l'envers ſur la toile : car le blanc de la craie paſſe auſſi facilement d'un côté que de l'autre. Si le tableau étoit beaucoup plus grand que le crêpe, on pourroit le prendre par parties & les rapporter ſur la toile.

Maniere de réduire au petit pied.

Par la méthode précédente, on ne peut copier un tableau que de la grandeur de l'original : mais il arrrive aſſez ſouvent qu'il eſt beſoin d'en tirer des copies plus grandes ou plus petites que l'original, ce quo'n appelle réduire de grand en petit, ou de petit en grand ; alors le crêpe ou voile ne peut être d'aucune utilité. Dans ce cas on ſe ſert d'une autre invention qu'on appelle *graticuler*, ou *craticuler*, ſelon qu'on le fait dériver du mot Italien *graticolare*, ou du mot Latin *craticula*, qui ſignifie une grille. Voici la maniere dont on s'y prend.

On diviſe les quatres côtés du tableau original en autant de parties égales que l'on veut ; ſur tous les points de diviſion on fiche des petites pointes, ou des épingles courtes & fortes; & en faiſant paſſer ſur le tableau un fil que l'on bande & que l'on arrête à toutes ſes pointes, il ſe trouve diviſé en une certaine quantité de carreaux égaux. On diviſe enſuite les bords du papier ou de la toile ſur

laquelle on veut faire la copie, en un pareil nombre de parties égales qu'il s'en trouve à chaque côté de l'original; ce qui étant fait, on trace délicatement, par les divisions correspondantes du haut & du bas & par celles des deux côtés, des lignes droites avec la regle & le crayon, ou en *tringlant*, quand la toile se trouve trop grande: & le papier, ou la toile pour la copie se trouve pareillement divisée en autant de carreaux que l'original. Ces carreaux sont plus grands, plus petits, ou pareils à ceux qui sont marqués sur le tableau original, selon que la toile ou le papier sera plus ou moins grand, ou égal à l'original.

On appelle *tringler* ou *singler* lorsqu'au lieu de tirer une ligne droite avec la regle & le crayon, on la marque avec un fil ou petite ficelle qu'on blanchit avec de la craie tendre, ou qu'on noircit avec du charbon léger; ayant frotté la ficelle avec la craie ou le charbon, & l'ayant bien tendue sur une surface unie & alignée à deux points marqués sur la toile ou surface, on la tire un peu avec les doigts, & on l'enleve par le milieu un peu au-dessus de cette surface, puis la laissant aller tout-à-coup, elle va heurter le corps qu'elle rencontre, & y marque une ligne droite. Le fil ou la ficelle qui sert à cet usage se nomme *la tringle*: plusieurs ouvriers se servent de cet expédient ainsi que les Peintres, lorsqu'ils ont à tirer des lignes droites fort longues.

Le tableau original & la toile pour la copie étant divisés en pareil nombre de carreaux, ont ransporte à la vue tous les objets & les parties des objets qui paroissent dans chaque carreau de l'original, on les transporte, dis-je, dans les carreaux de la copie qui y répondent: mais pour cette opération il est nécessaire d'avoir un peu de pratique dans le dessin, sans quoi il seroit fort difficile de placer

toutes les parties de la copie dans la même proportion que celles de l'original, quand même on les mesureroit l'une après l'autre avec le compas.

Maniere de dessiner un portrait par le moyen des petits carreaux.

Un Peintre assez habile (dit M. de la Hire, dans son Traité de la pratique de la Peinture) se servoit d'une méthode qui a beaucoup de rapport à celle-ci, pour travailler d'après le naturel; par exemple, pour tracer sur la toile les premiers contours d'un portrait. Il avoit remarqué qu'on manque toujours dans le dessin, parce que l'œil ne peut jamais juger assez finement de toutes les proportions des parties, les unes par rapport aux autres, & encore moins de l'espace que doivent occuper les parties fuyantes, qu'on estime toujours plus grandes qu'elles ne doivent l'être en effet. C'est pourquoi lorsqu'il vouloit dessiner sur sa toile un portrait d'après le naturel, avant que de commencer il suspendoit un chassis divisé par petits carreaux avec des fils blancs & déliés, devant le visage de la personne, & assez proche d'elle : puis ayant averti cette personne de se tenir bien ferme un peu de tems, & lui-même aussi sans branler la tête & ne remuant que les yeux, il transportoit à vue dans les carrreaux de la toile qui étoit préparée d'avance, & divisée en autant de petits carreaux que son chassis, toutes les parties du visage, comme il les voyoit placées dans les carreaux du chassis en regardant d'un seul œil, & sans se déranger. Cela se faisoit fort promptement & sans aucune attention à la ressemblance ; mais par ce moyen il étoit assuré de son trait, & le chassis étant ôté il termi-

noit ſon deſſin avec plus d'exactitude, ſans perdre ſon premier contour. De cette façon il faiſoit des portraits fort reſſemblans, ayant d'ailleurs beaucoup de pratique de la Peinture. Il ſe ſervoit auſſi du même expédient ſur le naturel dans d'autres occaſions que des portraits, & toujours avec le même ſuccès.

On peut encore par ce moyen copier de grands tableaux, ſur leſquels on ne pourroit point appliquer des carreaux avec du fil, en plaçant le chaſſis entre l'œil & le tableau, & s'eloignant juſqu'à ce que le chaſſis couvre entiérement le tableau. On remarque des repaires ſur l'original, par où certains fils du chaſſis doivent paſſer pour remettre l'œil toujours dans la même place; mais il faut pour cela que le chaſſis ſoit placé bien parallélement au tableau original, qui paroîtra par ce moyen diviſé en une quantité de carreaux, égale au nombre de carreaux qu'on aura tracés ſur la toile ou papier ſur lequel on veut faire la copie.

Autres pratiques pour copier un deſſin.

Pour copier un deſſin ou un tableau de même grandeur on peut ſe ſervir d'un papier huilé ou verni, pour le rendre tranſparent, que l'on applique ſur l'original; tous les traits du deſſin paroiſſent au travers du papier verni, & on les trace ſur ce papier avec un pinceau, un crayon, ou à la plume. Quand tout le trait eſt marqué, on détache ce papier verni ou huilé de deſſus le tableau, & on le poſe ſur une feuille de papier blanc, ayant mis entre-deux un papier noirci ou rougi par derriere, pour le calquer avec une aiguille d'argent ou calquoir, comme on l'a enſeigné ci-devant. Cette invention eſt très-bonne & très-facile pour faire des copies de même gran-

deur. Si l'on veut faire regarder les pieces d'un autre côté, il n'y a qu'à retourner le papier verni, & le calquer à l'envers.

Un autre moyen pour copier juste un tableau à l'huile, c'est de donner un coup de pinceau sur tous les principaux traits avec de la lacque broyée à l'huile, & d'appliquer sur le tout un papier de même grandeur; puis passant la main par-dessus, les traits de lacque s'attacheront, & laisseront le dessin de votre piece marqué sur le papier que l'on peut ensuite calquer comme ci-dessus. Il faut avoir soin d'ôter avec de la mie de pain, tout ce qui sera resté de lacque sur le tableau avant qu'elle soit seche.

Machine pour réduire un dessin sans savoir dessiner.

Il y a encore quelques inventions plus sûres & plus faciles que celles que nous venons d'enseigner, sur-tout pour les personnes qui ne savent point dessiner. La premiere est par le moyen du *compas mathématique.* Cette machine est faite ordinairement de dix pieces de bois, en forme de regles épaisses de deux lignes, larges d'un demi-pouce, & longues d'un pied ou un pied & demi, selon qu'on se propose de dessiner des pieces plus ou moins grandes. Ces dix regles s'assemblent par le haut, par le milieu & par le bas, & forment autant de losanges. On attache sur une table unie le dessin que l'on veut copier, & le papier sur lequel on doit faire la copie. On y plante aussi le compas mathématique avec une pointe ou grosse épingle par le bout du premier pied, que l'on arrête avec cette pointe assez ferme pour qu'il ne puisse point s'éhapper, & pour que cela ne l'empêche point de tourner. Lorsqu'on veut copier de grand en petit, on met

ſon original vers le premier pied, & le papier pour la copie du côté du dernier pied, éloignant ou approchant le papier ſelon qu'on en veut tirer une copie plus grande ou plus petite. Pour copier de petit en grand, il n'y a qu'à faire changer de place à ſon original & à ſa copie. De quelque façon qu'on s'y prenne, il faut mettre un crayon dans le pied ſous lequel on place ſon papier, & une aiguille d'argent un peu émouſſée dans celui de l'original, avec laquelle il faut ſuivre tous les traits, la conduiſant d'une main, & de l'autre appuyant doucement ſur le crayon qui trace la copie: & même quand il porte aſſez ſur le papier, il n'eſt pas beſoin d'y mettre la main.

Comme cet inſtrument eſt ſujet à pluſieurs inconvéniens, & qu'il eſt difficile de tirer avec des copies bien juſtes & bien exactes, on a cherché à le rendre plus ſimple & moins composé. M. Langlois, Ingénieur du Roi & de l'Académie Royale des Sciences pour les inſtrumens de Mathématique, y a fait des changemens & des corrections qui le rendent auſſi commode qu'il peut l'être, pour copier & réduire en grand ou en petit toutes ſortes de figures, plans, cartes, ornemens, &c. le tout avec une grande préciſion & très-promptement. C'eſt le jugement qu'en ont porté Meſſieurs de l'Académie des Sciences. M. Langlois appelle cet inſtrument *le Pantographe*, ou *le Singe*, à cauſe de la propriété qu'il a d'imiter toutes ſortes de deſſins & de tableaux. Nous n'en donnerons point ici la figure ni la deſcription, l'Auteur l'ayant fait dans une petite brochure qu'il diſtribue avec l'inſtrument: nous ajouterons que cet inſtrument eſt entre les mains de pluſieurs Artiſtes qui s'en ſont ſervi avec ſuccès (*a*).

(*a*) On trouvera encore la deſcription & la figure de ce Pantographe, ainſi

M. Buchotte, Ingénieur du Roi, a auſſi imaginé un inſtrument fort ſimple dans ſa conſtruction, & très-expéditif dans ſes opérations; il peut ſervir également pour réduire toutes ſortes de deſſins de grand en petit, ou de petit en grand: on en trouve la figure & l'explication dans ſa nouvelle édition des Regles du deſſin & du lavis; c'eſt pourquoi nous y renvoyons le lecteur. qui trouvera d'ailleurs dans ce Livre beaucoup de détails & de curioſités ſur les crayons, les plumes, les couleurs, & la maniere de les employer. Il ſe vend chez les Sieurs *Cellot*, Imprim.-Lib., Gendre de l'Auteur, rue des Grands-Auguſtins ; & *Jombert fils*, rue Dauphine.

Voilà toutes les facilités qu'on peut donner aux perſonnes qui ne ſavent point le deſſin ; car pour celles qui le poſſedent, elles n'ont pas beſoin de toutes ces inventions mécaniques.

que celle du compas mathématique, dans la nouvelle édition de la Méthode de lever les Plans. *In-douze* A Paris chez Jombert.



CHAPITRE HUITIEME.

Description & usage de la Chambre Obscure pour le Dessin.
Par M. G. J. s'Gravesande.

TOUT le monde sait avec quelle facilité on peut, par le moyen d'un seul verre convexe, représenter au naturel, dans un lieu obscur, les objets qui sont au dehors; spectacle que la vivacité des couleurs & la variété des mouvemens rendent très-agréable. Il est d'ailleurs si facile d'appliquer utilement cette invention à l'Art du Dessin, qu'il semble d'abord inutile de traiter cette matiere aussi amplement que nous nous proposons de le faire en ce Chapitre, d'autant plus qu'un petit nombre d'observations suffisent à un lecteur attentif pour le mettre sur les voies, & lui donner lieu d'employer quelque machine aux usages qu'on lui auroit seulement indiqués. On auroit pu lui laisser ainsi le plaisir de l'invention après qu'on la lui auroit rendue facile. C'est aussi le parti qu'on avoit pris d'abord, mais on a en même tems considéré que, dans la construction mécanique d'une machine propre à faciliter le dessin, il étoit impossible de prévoir plusieurs choses que l'expérience seule peut apprendre, & qu'on étoit souvent obligé de tâtonner long-tems, & d'essayer plusieurs méthodes avant que d'en pouvoir trouver une qui fût simple & utile. Et comme on a déja fait tout ce chemin-là, on a cru devoir en épargner la fatigue aux autres, persuadé qu'ils verroient ici avec plaisir la description de deux machines, qu'on se flatte d'avoir rendu aussi

commodes qu'il est possible, après y avoir fait plusieurs changemens.

La premiere est sans contredit préférable à la seconde : elle est plus ferme ; elle rend le travail plus facile & plus exact, & on y peut plus aisément réprésenter des tailles douces. Joignez à cela qu'avec de très-petits changemens, on pourroit la rendre susceptible du peu d'usages qui sont particuliers à la seconde machine, & qui sont au fond de peu de conséquence. Cependant comme cette derniere machine est plus simple, de beaucoup moins de dépense, & plus portative, on a cru qu'il seroit à propos d'en donner aussi la description dans ce Chapitre.

Nous ne nous arrêterons point à faire valoir les avantages que ces machines peuvent procurer aux Peintres & aux Artistes ; on remarquera seulement qu'elles sont d'un grand usage pour réduire dans un même tableau plusiurs objets séparés. On peint le plus qu'il est possible d'après nature ; mais il est bien difficile, quand on n'est pas versé dans la Perspective, de donner à plusieurs objets représentés dans leur tableau leur véritable grandeur, eu égard à leur éloignement, & de les rapporter tout à un même point de vue, & cela s'exécute avec beaucoup de facilité par le moyen de nos machines. Le point de vue y est toujours le même, tant qu'on ne change point la disposition du verre convexe ; & la grandeur de la représentation des objets y dépend de leur éloignement de la machine.

REMARQUE.

On peut remarquer à l'occasion de la chambre obscure, que plusieurs Peintres Flamands (à ce que l'on dit)

ont étudié & imité, dans leurs tableaux, l'effet qu'elle présente, & la maniere dont elle fait voir la nature; de-là plusieurs personnes ont cru qu'elle étoit capable de donner d'excellentes leçons pour l'intelligence de la lumiere, qu'on appelle clair-obscur. On ne peut pas disconvenir qu'on ne puisse en effet en tirer des leçons générales, quant à l'opposition des grandes masses d'ombres & de lumieres les unes aux autres: cependant une imitation trop exacte seroit vicieuse; car la maniere dont nous voyons les objets de la nature dans la chambre obscure, est différente de celle dont nous les voyons naturellement.

Ce verre interposé entre les objets & la représentation qui s'en fait sur le papier, intercepte les rayons de lumire réfléchie qui rendent les ombres visibles & d'une couleur agréable; ainsi les ombres en sont plus obscures qu'elles ne le seroient dans le naturel. Les couleurs locales des objets étant resserrées dans un plus petit espace, & perdant peu de leur force, en paroissent plus fortes & plus vives de couleur. L'effet en est à la vérité plus piquant, mais il est faux; tels sont les tableaux de Wouvermans. Un Peintre doit rappeller aux yeux de tous les hommes la nature telle qu'ils la voient ordinairement, & non pas dans un effet piquant, à la vérité, mais que peu de personnes connoissent.

ARTICLE PREMIER.

Définitions & principes.

1. On nomme *chambre obscure* tout lieu privé de lumiere, dans lequel on représente sur un papier, ou quelqu'autre surface blanche, les objets de dehors qui sont exposés à un grand jour.

Pour représenter ainsi les objets, on fait de leur côté dans ce lieu obscur, une petite ouverture; on place dans cette ouverture un verre convexe, & au foyer de ce verre on étend un papier sur lequel alors les objets paroissent renversés.

2. La chambre obscure donne la véritable perspective des objets.

Les figures représentées dans la chambre obscure se forment par des rayons qui, partant de tous les points des objets, passent par le centre du verre; de sorte que l'œil posé dans ce centre verroit les objets dans ces mêmes rayons, & par conséquent ils doivent donner la véritable représentation des objets par leur rencontre avec un plan. Mais la pyramide que forment ces rayons audehors de la chambre, étant semblable à celle qu'ils forment après avoir passé par le verre, il s'ensuit que les rayons, qui dans la chambre rencontrent le papier, y donnent aussi la véritable représentation des objets. C. Q. F. D.

Ces objets paroissent renversés, parce que les rayons se croisent en traversant le verre, ceux qui viennent d'enhaut passant en bas; & ainsi des autres.

3. La réflexion que souffrent les rayons sur un miroir plan, avant que de rencontrer le verre convexe, ne gâte point la représentation des objets.

Cela est clair; car le miroir réfléchit les rayons dans le même ordre qu'il les reçoit.

Pour montrer à présent l'usage qu'on peut tirer de la chambre obscure pour le Dessin, on donnera ici la description des deux machines dont on vient de parler.

I I.

Description de la premiere Chambre Obscure.

4. Cette machine a la forme à peu près d'une chaise à porteur ; le dessus en est arrondi vers le derriere, & par-devant elle est faite en talud jusqu'à la moitié de sa hauteur. Voyez la figure premiere qui représente la machine, dont le côté opposé à la porte est supposé enlevé pour en mieux faire voir le dedans.

5. Au-dedans, la Planche A sert de table : elle tourne sur deux chevilles de fer qui entrent dans les bois qui forment le devant de la machine. Cette table est soutenue par deux petites chaînes, de sorte qu'on peut la soulever pour entrer plus commodément par la porte qui est de côté.

6. De part & d'autre, il y a vers le derriere de la machine un tuyau de fer blanc recourbé vers les deux bouts, comme on le voit dans la Figure 2. Ces tuyaux se placent dans la garniture qui est au dedans, & ils ont chacun une de leurs extrémités qui donne dans la machine, & une qui aboutit au-dehors. Ils servent à donner de l'air sans que la lumiere puisse y passer. On n'a pas pu les marquer dans cette représentation de la machine.

7. Au-derriere de la machine en-dehors sont attachés quatre petits fers *c c*, dans lesquels glissent deux regles de bois D E, lesquelles sont larges d'environ trois pouces. Au travers du haut de ces deux regles, passent, vers D, deux lattes qui tiennent attachée une Planche F, que l'on peut par leur moyen, faire avancer & reculer.

8. Au-dessus de la machine il y a une planche longue d'environ quinze pouces, & large de neuf, dans laquelle il y a une échancrure PMOQ, longue de neuf ou dix pouces, & large de quatre. On attache sur cette planche deux regles faites en forme de queue d'aronde, entre lesquelles on fait glisser une autre planche de même longueur que la premiere, & large d'environ six pouces. Cette seconde planche est percée par le milieu, & dans cette ouverture qui doit avoir environ trois pouces de diametre, on fait un écrou qui sert à élever & à abaisser un cylindre sur lequel il y a une vis, & dont la hauteur est d'environ quatre pouces. C'est dans ce cylindre, comme on le verra par la suite, qu'est placé le verre convexe.

On fait glisser au-dessus de la planche dont on vient de parler (N°. 8.) une boëte X, en forme de petite tour quarrée, large d'environ 7 ou 8 pouces, & haute de 10. Le côté B, qui lui sert de porte, est tourné vers le devant de la machine. Le derriere de cette boëte a vers le bas une ouverture quarrée N, d'environ quatre pouces, laquelle peut se fermer par une petite planche I qui glisse entre ces deux regles.

10. Au-dessus de cette ouverture quarrée, il y a une fente parallele à l'horison, & qui tient toute la largeur de la boëte. Par cette fente on fait entrer dans la boëte un petit miroir, qui des deux côtés glisse entre deux regles, placées de maniere que la glace du miroir, qui est tournée vers la porte B, fasse avec l'horison un angle de cent douze degrés & demi.

11. Ce miroir, sur le milieu du côté qui reste hors de la boëte, a une petite platine de fer qui tient lieu de base à une petite vis, laquelle avance & sert à arrêter le miroir dans l'endroit où on le voit en H. Pour le fixer ainsi,

on fait passer la vis dans un petit trou qu'on fait dans la planche dont il est parlé (N° 8.), & par une fente qu'on fait pour cet effet dans la planche qui est au dessous de celle-là, & dont on a parlé (même N°.), ce miroir se tourne verticalement de tous côtés, & on l'arrête par le moyen d'un écrou R. Quand on ôte le miroir de cette situation, la fente dont on vient de parler se ferme par une petite planche qui glisse entre deux petites regles au-dedans de la machine. Quant à la fente dont il est parlé (N°. 10.), elle se ferme en partie par la Planche F, quand on ouvre l'ouverture N, & les deux bouts qui restent ouverts se ferment par de petites regles.

12. A un des côtés de la boëte on fait glisser une regle dans deux petits fers, pareils à ceux qui sont (N°. 7.), au derriere de la machine. Cette regle excede de quelques pouces le derriere de la boëte, & à son extrémité elle a un trou par où l'on fait passer la vis du miroir dont on vient de parler ; de sorte qu'on peut incliner ce miroir sous toutes sortes d'angles au-devant de l'ouverture N.

13. Outre ce premier miroir il y en a un autre marqué L. Il est plus petit & attaché, vers son milieu, à une latte qui passe par le milieu du haut de la boëte. Cette latte peut s'arrêter à vis : elle sert à élever ou à abbaisser le miroir qui lui est attaché, de maniere à pouvoir être fixé à toutes sortes d'inclinaisons.

REMARQUE.

Ceux qui craignent que les tuyaux dont il est parlé (N°. 6.) ne suffisent point pour donner de l'air à la machine, pourront mettre sous le siege un petit soufflet, qu'on fera agir par le moyen du pied. De cette maniere on renouvellera continuellement l'air de la machine, le

ſoufflet chaſſant celui qui y eſt, & obligeant ainſi celui de dehors à entrer par ces tuyaux.

VII.

Uſage de la machine pour repréſenter les objets dans leur diſpoſition naturelle.

14. Lorſqu'on veut repréſenter quelque objet par le moyen de cette machine, il faut étendre une feuille de papier ſur la table, ou bien (ce qui eſt encore mieux) on étend le papier ſur une autre planche en ſorte qu'il déborde, & l'on enferme cette planche ainſi recouverte de papier, dans un cadre ou bordure, de maniere qu'elle y ſoit fixée par le moyen de deux regles faites en forme de queue d'aronde.

15. On met dans le cylindre C (8) qui tourne à vis dans le haut de la machine, un verre convexe dont le foyer eſt à une diſtance à peu près égale à la hauteur de la machine au deſſus de la table. On ouvre par derriere la boëte qui eſt au-deſſus de la machine, & on incline vers cette ouverture le miroir L, enſorte qu'il faſſe avec l'horiſon un angle demi-droit, quand on veut repréſenter les objets pour le tableau perpendiculaire. Alors, ſi l'on ôte le miroir H & la planche F, auſſi bien que les regles DE, DE, on verra ſe placer ſur le papier tous les objets, qui envoient ſur le miroir L des rayons qui peuvent être réfléchis ſur le verre convexe, lequel on éleve ou l'on abaiſſe par le moyen de la vis du cylindre, juſqu'à ce que les objets paroiſſent entiérement diſtincts.

Quand on veut repréſenter ces mêmes objets pour le tableau incliné, on doit donner au miroir la moitié de l'inclinaiſon qu'on veut donner au tableau.

16. Pour le tableau parallele, il faut fermer l'ouverture N & ouvrir la porte B : après quoi on élevera le miroir L jusqu'au haut de la boëte en le mettant dans une situation parallele à l'horison. Cette disposition de la machine peut servir, quand on est sur un balcon ou à quelque étage élevé, à dessiner un parterre qui seroit au bas.

17. Si l'on vouloit dessiner une statue qui seroit dans un lieu un peu élevé, & qu'on voulût la représenter de la maniere qu'il faudroit la peindre contre un plafond; il faudroit tourner le derriere de la machine vers la statue, & tourner aussi la boëte de façon que la porte B regardât la statue. Alors après avoir ouvert la porte, il faudroit mettre le miroir L verticalement, la glace tournée vers la statue, & avancer ou reculer la boëte, ou bien élever ou abaisser le miroir, jusqu'à ce que les rayons qui viennent de la statue sur le miroir puissent être réfléchis sur le verre. Quand ces changemens de la boëte ou du miroir ne suffisent pas pour donner cette réflexion sur le verre, on est obligé d'avancer ou de reculer la machine entiere.

IV.

Représenter les objets en faisant paroître à droite ce qui doit être à gauche.

18. Ayant mis la boëte X dans la situation que l'on voit dans la figure, il faut ouvrir la porte B & fermer l'ouverture N : puis mettant le miroir H dans la disposition qu'il a été dit (N°. 10.)

19. Elevez le miroir L vers le haut de la boëte, & inclinez-le vers le premier miroir H, en sorte qu'il fasse avec l'horison, une angle de 22 degrés $\frac{1}{2}$, c'est-à-dire, que

le deſſus de la machine, après une double réflexion, paroiſſe vertical dans le premier miroir.

20. Pour le tableau incliné, il faut que le miroir L faſſe avec l'horiſon un angle égal à la moitié de l'angle de l'inclinaiſon du tableau, moins le quart d'un angle droit. On trouve cet angle avec aſſez de préciſion, pour la pratique, en inclinant le miroir L juſqu'à ce que l'apparence du deſſus de la machine, après une double réflexion, paroiſſe dans l'autre miroir ſous un angle avec l'horiſon, égal à l'inclinaiſon qu'on veut donner au tableau. Si l'inclinaiſon du tableau étoit moindre que du quart de 90 degrés, il ne faudroit pas incliner le miroir L vers le premier, comme il a été dit (19), mais du côté oppoſé, en faiſant l'angle de l'inclinaiſon au miroir, égal à la différence de l'angle de l'inclinaiſon du tableau au quart de 90 degrés.

21. Quand on veut repréſenter les objets pour le tableau parallele, il faut mettre le miroir L dans la diſpoſition marquée au (N°. 15.) & le miroir H dans celle qui a été dite (N°. 10.) en l'inclinant vers l'horiſon ſous un angle demi-droit, la glace tournée vers la terre, quand on ſuppoſe le tableau au-deſſous de l'œil, & vers le ciel quand on le ſuppoſe au-deſſus.

22. Cette diſpoſition de la machine peut être auſſi d'uſage pour les tableaux inclinés, qui font avec l'horiſon un angle fort petit; mais alors il faut diminuer l'inclinaiſon d'un des miroirs, de la moitié de l'inclinaiſon du tableau.

V

Maniere de repréſenter tour à tour, avec la chambre obſcure, les objets qui ſont aux environs d'une campagne, ou d'un jardin au milieu duquel on a placé la machine, & de faire paroître ces objets redreſſés devant celui qui eſt aſſis dans la machine.

23. Il faut tourner le dos de la machine vers le ſoleil; parce que les objets qui ſont derriere la machine ſe repréſentant (N°. 15.) par une ſeule réflexion, leur apparence ſera toujours plus claire, quoiqu'ils ſoient dans l'ombre, que celle des objets placés aux autres côtés, & qui ne peuvent être vus que par une double réflexion.

24. Les objets qui ſont aux deux côtés de la machine ſe repréſentent par le miroir H, ſitué (N°. 11.) comme on le voit dans la figure. On couvre ce miroir d'une tour ou boëte de carton ouverte du côté des objets, comme auſſi du côté de l'ouverture N ne la boëte X. On doit uſer de cette précaution, car ſi on laiſſe le miroir entiérement expoſé, il réfléchira ſur le miroir L les rayons de lumiere qui viennent de ce côté, leſquels entrant par le verre convexe, après avoir été réfléchis par le miroir L, affoibliront extrêmement la repréſentation. Les objets qui ſont au-devant de la machine ſe repréſentent comme il a été dit N°s. 21 & 22.

VI.

Maniere de copier des tableaux ou des eſtampes avec la chambre obſcure.

25. Les tableaux & les tailles-douces qu'on veut imiter, s'attachent contre la planche F (figure 1.) du côté qui regarde le derriere de la machine, laquelle on tourne de façon que ces eſtampes ſoient expoſées au ſoleil. Dans cette ſituation on les repréſente (14.) comme les autres objets, avec cette ſeule différence, qu'il faut changer le verre convexe qui eſt dans le cylindre C. Car ſi on ſe propoſe de donner à l'eſtampe ſa véritable grandeur, il faut que la diſtance du foyer à ce verre ſoit égale à la moitié de la hauteur de la machine au deſſus de la table, c'eſt-à-dire, à la moitié de AC. Si on vouloit dans le deſſin donner à ces mêmes figures plus de grandeur qu'elles n'en ont véritablement, il faudroit que la diſtance du foyer à ſon verre fût encore plus petite; au contraire, il faudroit qu'elle fût plus grande, ſi on vouloit repréſenter les figures plus petites qu'elles ne le ſont. L'éloignement dans lequel il faut mettre les tailles-douces, ſe trouve en avançant ou en reculant la planche F, juſqu'à ce qu'elles paroiſſent diſtinctement dans la machine. Remarquez que quand on veut éloigner les figures au delà du derriere de la machine, il faut les attacher contre le côté F de la planche, & la tourner en faiſant paſſer ſes lattes par les regles DE, DE, de maniere que la face F regarde l'ouverture N.

VII.

De la maniere de repréſenter les portraits.

26. Il ſeroit aſſurément très-curieux & très-utile de pouvoir repréſenter les viſages des hommes au naturel par le moyen de cette machine. La choſe réuſſit fort bien en petit; & quand parmi les objets qu'on enviſage ainſi tracés il ſe trouve quelque perſonne de connoiſſance, on la reconnoît très-diſtinctement, quand même l'apparence de la perſonne entiere n'occuperoit pas un demi pouce ſur le papier. Mais il y a plus de difficultés pour réuſſir en grand; car quand on repréſente une tête dans ſa grandeur naturelle, on emploie un verre, tel qu'il a été dit (25) pour les eſtampes, & l'on place le viſage dans l'endroit où l'on devoit mettre la planche F (même N°. 25). Mais ce viſage qui paroît alors aſſez diſtinctement pour qu'on puiſſe reconnoître la perſonne & pour ſatisfaire à la vue, n'a pas d'ailleurs les traits aſſez marqués pour qu'ils puiſſent être ſuivis auſſi exactement qu'il le faudroit pour garder la reſſemblance. La raiſon en eſt, que les traits paroiſſent vifs & diſtincts dans la chambre obſcure, quand la réunion des rayons qui partent d'un même point d'un objet, ſe fait exactement ſur le papier dans un ſeul point; mais ſi un point eſt un peu plus éloigné qu'un autre du verre convexe (quand la diſtance eſt auſſi petite qu'il le faut pour repréſenter les objets dans leur grandeur naturelle) cela change tellement le lieu de cette réunion, que, pour les différentes parties du viſage, ces lieux different de plus de deux pouces & demi. Ainſi il n'eſt pas ſurprenant que tous les traits ne ſoient pas auſſi

marqués qu'on le souhaite, puisque dans toutes les distances qu'on pourra choisir, il y aura toujours beaucoup de rayons dont la réunion se fera à plus d'un pouce en deçà ou au-delà du papier. La confusion qui naît de cette diversité, pour n'être pas fort remarquable à la vue, ne laisse pas d'être nuisible & d'empêcher qu'on ne puisse attraper une exacte ressemblance. Je fais ici cette remarque, afin de donner une juste idée de la valeur de cette machine, en marquant également en quoi elle peut être réellement utile, & en quoi son utilité apparente est sujette à une erreur que l'expérience découvre plutôt que le raisonnement.

VIII.

De l'ouverture du verre convexe.

27. Dans tous les articles précédens, il ne faut pas négliger d'examiner l'ouverture qu'on doit donner au verre convexe : car quoiqu'on ne puisse pas réduire cette ouverture à une mesure fixe, il sera bon toujours de faire attention aux remarques suivantes.

1°. Qu'on peut ordinairement donner au verre la même ouverture qu'on donneroit à une lunette d'approche dont ce verre seroit l'objectif.

2°. Qu'il faut diminuer cette ouverture quand les objets sont fort éclairés, & qu'il faut au contraire l'augmenter quand ils sont exposés à un jour plus foible.

3°. Que les traits paroissent mieux marqués avec une petite ouverture qu'avec une plus grande ; ainsi lorsqu'on veut dessiner, il faut donner au verre le moins d'ouverture qu'il sera possible : on observera cependant qu'il est essentiel de ne pas trop exténuer la lumiere qui n'entre que par là dans la machine.

Il ſuit de toutes ces remarques qu'il eſt néceſſaire d'avoir pluſieurs pieces de fer blanc ou de cuivre mince qui ſoient rondes, de la grandeur du verre, & percées différemment, afin de pouvoir ainſi donner au verre l'ouverdont on a beſoin.

On pourroit encore faire différentes ouvertures dans une lame de cuivre, qu'on feroit gliſſer ſur le verre : ou ſe ſervir d'une plaque ronde qui, tournant ſur ſon centre, feroit paſſer ſucceſſivement ſur le verre des trous de différente grandeur.

IX.

Deſcription de la ſeconde machine.

28. Cette ſeconde machine eſt une eſpece de boëte, (fig. 3.) dont la largeur BD & la hauteur AB, ſont égales, chacune étant d'environ 18 pouces; ſa largeur FB n'en a que dix : le côté EF eſt fait en talud, de ſorte que AE n'eſt environ que de ſix pouces.

29. On fait gliſſer au bas de cette boëte un cadre G, dans lequel le papier eſt attaché. (14.)

30. Dans le milieu du haut de la boëte, on fait une ouverture qui a un écrou, pour élever & abbaiſſer le cylindre dans lequel on met le verre. (8).

31. Au haut de la boëte, en-dedans, ſont ſituées deux lattes HI, LM, leſquelles gliſſent dans de petits fers, pareils à ceux dont on a parlé (7). Ces lattes avancent d'environ deux pieds hors de la boëte, & leurs extrémités IM, ſont dans une diſtance l'une de l'autre, égale ; ou un peu plus grande que n'eſt la longueur de la boëte. Elles ſervent à ſoutenir une toile peinte en noir qui eſt attachée aux trois côtés BA. AC, CD de l'ouverture de la boëte.

32. A chaque côté au-dessous de la boëte, il y a une piece de bois semblable à celle marquée R (Figure 4.) qui sert à soutenir la boëte sur son pied, où elle est fixée par quatre chevilles de fer. Deux de ces chevilles passent de chaque côté dans le pied par les trous N, P, & dans les pieces dont je viens de parler par les trous T, V, quand on veut que le fond de la boëte soit horisontal; ou par ceux marqués T, O, quand on veut l'incliner un peu.

33. On est quelque fois obligé de mettre la boëte plus avant sur son pied, ce qui se fait en employant les trous Q & S, au lieu des trous N & P. Il arrive souvent dans ces cas-là qu'il est avantageux de pencher la boëte un peu en arriere: ce qui peut se pratiquer en faisant passer la cheville qui est en S par le trou X, lequel on perce dans une petite piece de bois qu'on attache contre la machine: on fait un trou semblable de l'autre côté.

34. Au-dessus de la machine, on fait glisser une boëte ou petite tour pareille à celle qui a été décrite (9 & 10.) mais avec cette seule différence qu'elle doit être plus petite. Au dessus de cette petite tour Y, il y a deux petits fers Z, Z, qui servent à faire glisser une regle à laquelle on attache un miroir, comme il a été dit (12). Par ce moyen no donne à ce miroir la situation qu'il a en H, dans la Figure 1 qui représente la premiere machine.

35. La machine que l'on vient de décrire est extrêmement facile à transporter; car alors on fait reposer la boëte BEC sur les deux traverses 2, 3, & 4, 5, qui ont chacune une échancrure en-dedans pour empêcher la boëte de glisser. Dans cette situation l'ouverture ABCD est en haut: on met alors dans la boëte la petite tour Y avec la regle & le miroir dont il est parlé (N°. 12). On y fait entrer aussi la toile peinte en noir, après quon a ôté les

deux

deux lattes qui la ſoutenoient. Puis on couvre la boëte en partie du cadre G qui eſt ſoutenu par deux lattes fort minces, & en partie d'une autre petite planche, quand le cadre n'eſt pas aſſez grand. Toute la machine ainſi démontée n'occupe pas plus d'eſpace que n'en occupoit auparavant le pied ſeul. Quand on veut s'en ſervir pour repréſenter les objets, il faut la remettre dans ſon premier état.

X.

Maniere de ſe ſervir de la ſeconde machine.

36. L'uſage de cette ſeconde machine eſt le même que celui de la premiere; mais il eſt bon de remarquer que lorſqu'on incline (33) la machine, il faut diminuer l'angle de l'inclinaiſon du miroir avec l'horiſon, de la moitié de l'inclinaiſon du fond de la boëte; & que quand on renverſe un peu la machine, il faut augmenter cet angle d'une pareille moitié. On remarquera d'ailleurs que pour le tableau parallele, on doit avancer la machine ſur ſon pied & paſſer les chevilles par S & Q. A l'égard des eſtampes, elles doivent s'attacher à une planche entiérement ſéparée de la machine. Cette planche doit être ſoutenue par un pied qu'on puiſſe avancer & reculer commodément.

On pourroit encore perfectionner cette invention, ſi quelque perſonne intelligente vouloit s'en donner la peine, & voici quelques obſervations qui ne lui ſeront pas inutiles. 1°. Il ne faut pas ſe ſervir de plus d'un verre convexe: car lorſqu'on en emploie deux, ou davantage, on perd la véritable perſpective des objets. Inconvénient auquel on eſt encore expoſé quand, de quelque maniere

que ce puisse être, on fait entrer le miroir concave dans a construction de la machine. 2°. Lorsqu'on emploie plus de deux miroirs plans, les rayons après une triple réflexion, sont trop foibles pour bien représenter les objets; & même il est nécessaire, si l'on se sert de deux miroirs, qu'ils soient extrêmement polis. 3°. On ne doit point faire entrer les miroirs dans la machine, car dans un lieu si étroit l'humidité de la respiration les obscurciroit: ce qui n'arrive pas au verre convexe, parce qu'il est renfermé dans un tuyau.

XI.

Autre Chambre obscure plus portative que les précédentes.

37. Faites une caisse de bois, large d'un pied & demi, longue de deux pieds & quelques pouces, & haute d'environ un pied & dix pouces, ou même de deux pieds.

Construisez le derriere B C en talud. Le devant ne doit être fermé que par un rideau de bonne étoffe noire & capable d'empêcher la lumiere de pénétrer dans la boëte. Pour attacher commodément ce rideau, on ajoutera sur le devant de la boëte une planche coupée en demi-cercle, dont le rayon sera d'un pied, & dont le diametre sera attaché par des charnieres à la planche qui forme le dessus, & l'on ajustera le rideau tout-au-tour du demi-cercle, tel que la figure le représente.

On fera dans le dessus de la boëte, un peu sur le derriere, une ouverture dans laquelle on insinuera un tuyau de lunette DE, garni dans le haut D d'un verre convexe des deux côtés, & qui fasse partie d'une grande sphere, tel que les verres de lunettes propres pour les vieillards.

On fixera à chaque côté de cette ouverture D, sur le dessus de la boëte, deux montans pour soutenir un petit

miroir plan qui y ſera ſuſpendu par deux pivots, afin de pouvoir lui donner tel degré d'inclinaiſon qu'on voudra.

La machine ainſi conſtruite ſera placée ſur une table, de façon que celui qui voudra deſſiner tourne le dos aux objets qu'il veut repréſenter. On mettra ſur le fond de la boëte qui pourra être couverte d'un tapis de cuir, de drap, ou d'autre étoffe une feuille de papier blanc, directement ſous le tuyau DE, qu'on élevera ou qu'on deſcendra juſqu'à ce que les objets paroiſſent bien nettement ſur le papier qui eſt au-deſſous.

Pour faire paſſer la repréſentation de ces objets par le verre convexe du tuyau, on donnera au miroir l'inclinaiſon qu'il faudra, au moyen d'une ficelle attachée dans le haut de ſon cadre, qui paſſant par une petite ouverture faite au haut de la boëte F, pourra être tirée plus ou moins par celui qui a la tête dans la boëte pour deſſiner les objets. Quand ce miroir ſera incliné à ſon gré, il arrêtera la ficelle à quelque petit clou ou crochet fiché à un des côtés intérieurs de la machine.

Quand les objets ſe repréſenteront nettement ſur le papier, il n'y aura qu'à ſuivre tous les traits avec une plume ou un crayon : ſi c'eſt du velin, une pointe d'argent ou de laiton ſuffit.

Si l'on veut deſſiner quelque eſtampe, il faut la placer vis-à-vis le devant du miroir, de façon qu'elle ſoit expoſée au ſoleil ou à la lumiere, afin qu'elle y repréſente tous ſes traits qui ſeront réfléchis dans la boëte, par le moyen du verre convexe renfermé dans le cylindre D E.

On peut par ce moyen deſſiner les portraits d'un homme, d'un femme, &c. mais ſeulement en petit, car il ſeroit très-difficile de réuſſir en grand pour les raiſons rapportées ci-deſſus (26).

Il faut, autant que faire ſe pourra, que les objets ſoient éclairés du ſoleil ou de la lumiere d'une lampe à groſſe mêche : ils en paroiſſent mieux ſur le paper.

L'ouverture du verre convexe ne doit point être la même, pour les raiſons rapportées au N°. 27, auquel nous renvoyons le Lecteur.

Pour rendre cette machine plus portative, il faut lui donner la forme d'un grand livre, & attacher les côtés les uns aux autres par des charnieres & des crochets, afin de pouvoir les coucher les uns ſur les autres, & les plier de maniere que le côté F, oppoſé au côté E, ſe puiſſe coucher ſur le fond M, puis le côté E ſur celui marqué F. Pliant enſuite le demi-rond L ſur le deſſus D de la boëte, après en avoir ôté les montans, le miroir & le tuyau, on couchera l'un & l'autre ſur le côté E. Et comme le deſſus D doit être attaché avec des charnieres au derriere de la boëte BC, ce derriere ſe couchera en même-tems ſur L & D, & formera la couverture du livre, qu'on peut faire de façon à y pouvoir mettre auſſi le miroir, les montans qui le ſoutiennent, & le tuyau qui porte le verre convexe. On mettra deux crochets en I & en H, auſſi-bien qu'au côté oppoſé, pour tenir le livre fermé.



Methode pour le Dessein.

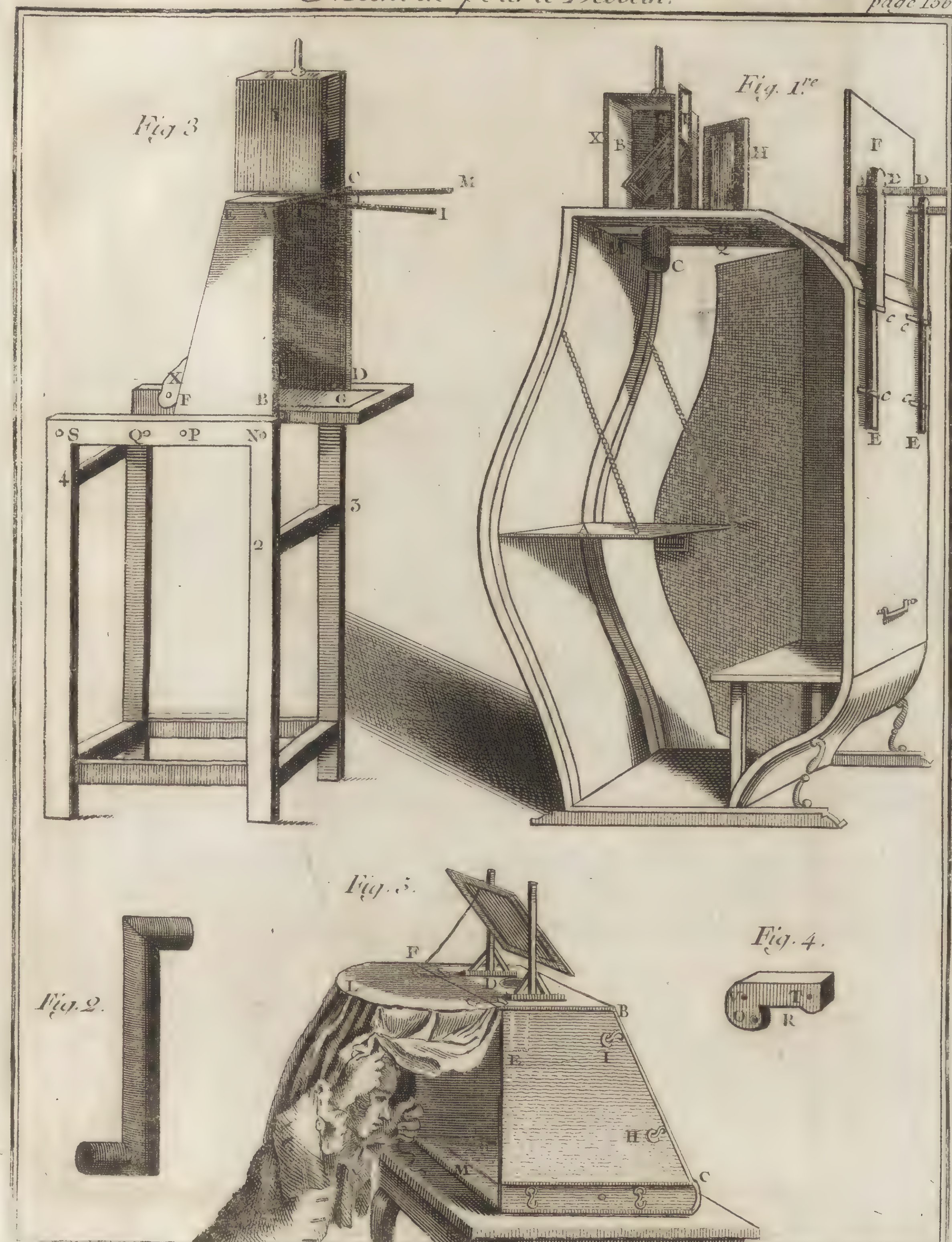


TABLE DES CHAPITRES

CONTENUS DANS CET OUVRAGE.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuscrit intitulé *Méthode pour apprendre le dessin*, avec Figures ; & je crois que l'impression de cet Ouvrage ne pourra être que très-utile au Public. A Paris, ce 12 Février 1754.

COCHIN.

PRIVILEGE DU ROI.

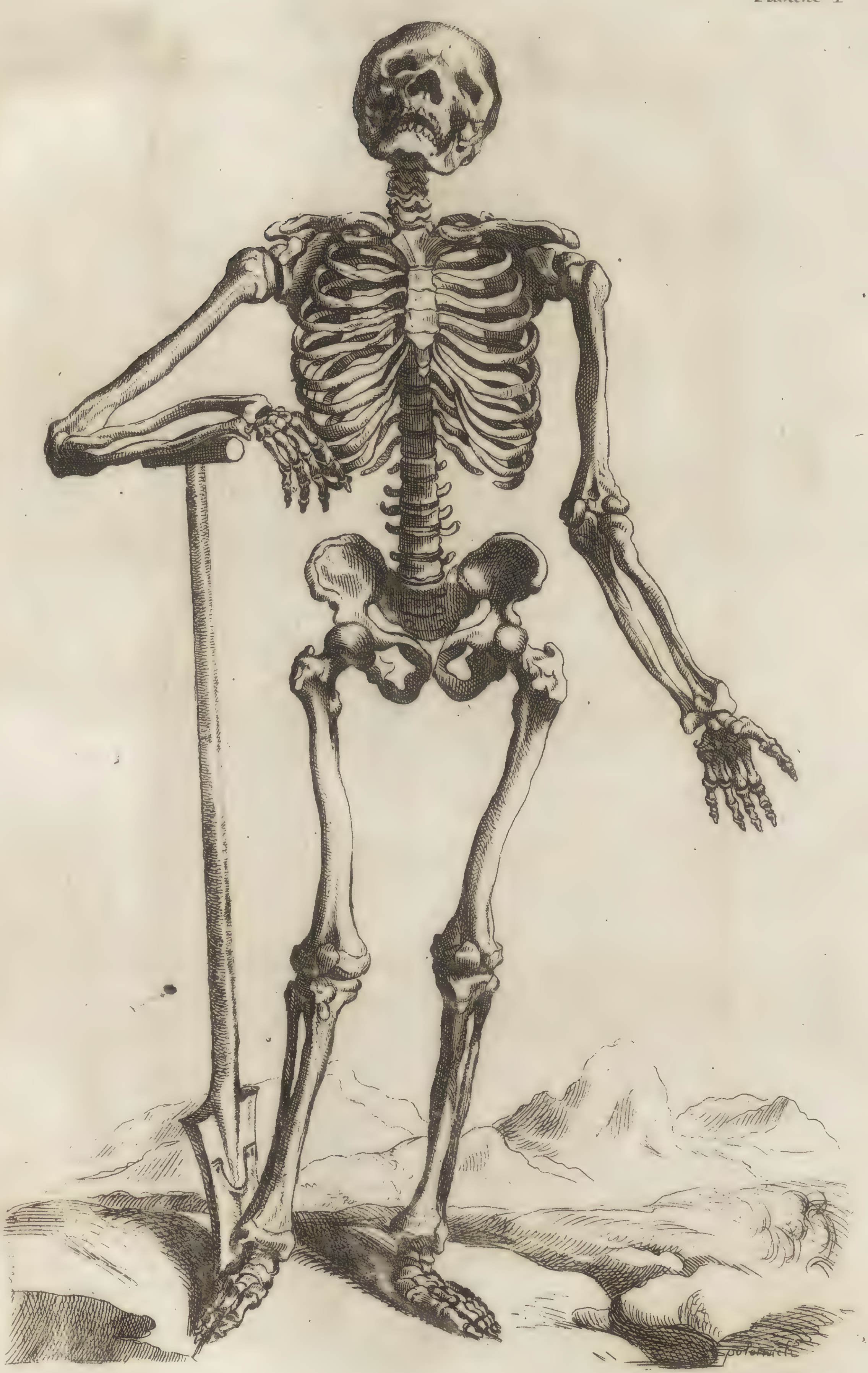
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : à nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Imprimeur à Paris, nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & réimprimer des ouvrages qui ont pour titre : MÉTHODE POUR APPRENDRE LE DESSIN, avec figures ; *Dictionnaire portatif des Théâtres*, par M. de Leris ; *Traité Historique & moral du Blason* ; *Observations sur les Antiquités d'Herculanum* ; *Nouveau Traité du Nivellement*, par M. le Fevre ; *Relation du siége de Grave* ; l'*Art de Peinture*, & *Traité pratique de Peinture*, & *autres petits ouvrages sur le même Art*, par M. de Piles, *Secrets concernant les Arts & Métiers*, avec le *Teinturier parfait* ; s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilege pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant nous lui avons permis & permettons par ces présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages, autant de fois que bon lui semblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de neuf années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance : comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire lesdits Ouvrages, ni d'en faire aucuns extraits, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts : à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelle ; que l'impression de ces livres sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, suivant la feuille imprimée & attachée pour modele sous le contre-scel des présentes ; que l'impétrant se conformera en tout au Réglement de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; & qu'avant de les exposer en vente, les manuscrits ou imprimés qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le Sr. DE LAMOIGNON, & qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires de chacun dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier le Sr. DE LAMOIGNON, & dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France, le Sr. DE MACHAULT, Commandeur de nos ordres ; le tout à peine de nullité desdites présentes : du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant ou ses ayans causes pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'execution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de haro, Charte normande, & Lettres à ce contraire. Car tel est notre plaisir. DONNÉ à Versailles le quatrieme jour de Mars, l'an de grace mil sept cent cinquante-quatre, & de notre regne le trente-neuvieme. Par le Roi en son Conseil.

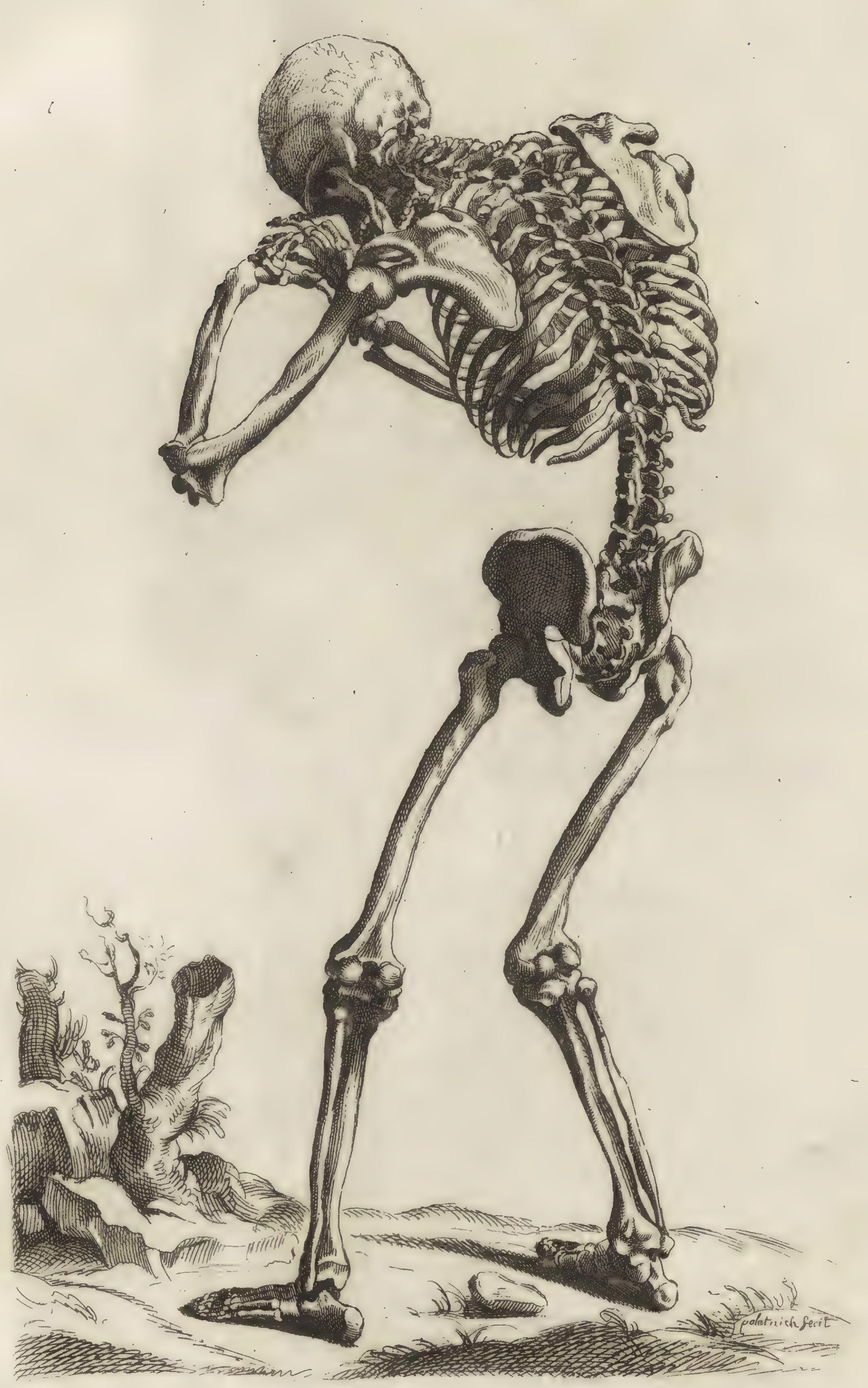
PERRIN.

Registré sur le Registre XIII. de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 301. fol. 340. conformément aux anciens Réglemens, confirmés par celui du 28 Février 1723. A Paris, le 8 Mars 1754.

B. BRUNET, Adjoint.

Planche 1re





Le Titien del.





Le Titien del.









Le Titien delin

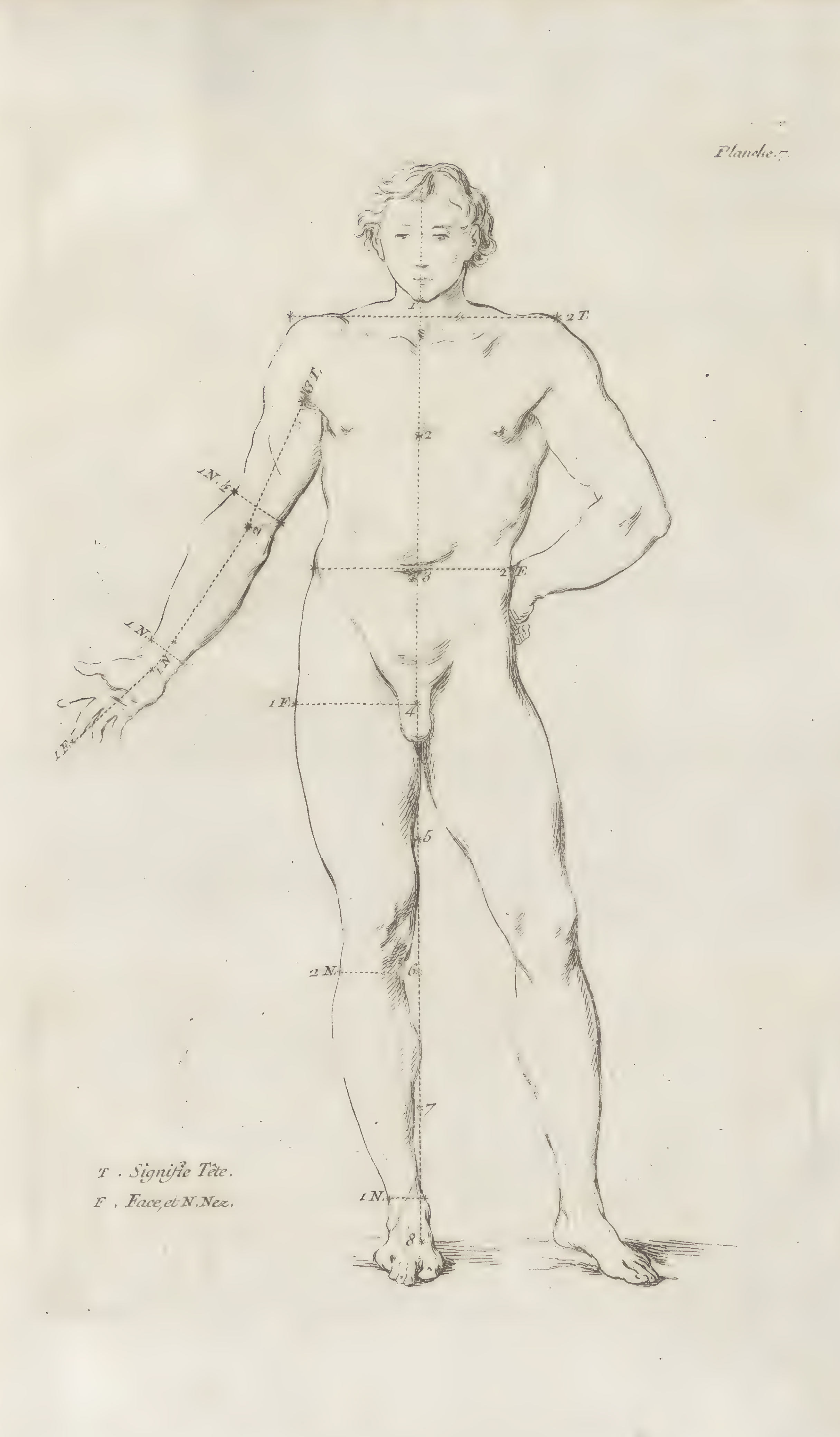


Planche. 7
1
2 T.
3 T.
2
1 N. ½
2
3
2 F.
1 N.
1 N.
1 F.
1 F.
4
5
2 N.
6
7
1 N.
8
T. Signifie Tête.
F. Face, et N. Nez.

Tête vüe en face

Figure 1.ere

Tête vüe de profil

Fig. 2.

Tête vüe de trois quart et en dessous

Fig. 5.

Tête vüe en dessous

Fig. 4.

Tête vüe en dessus

Fig. 3

Figure 1ere



Figure 3.



Figure 2.



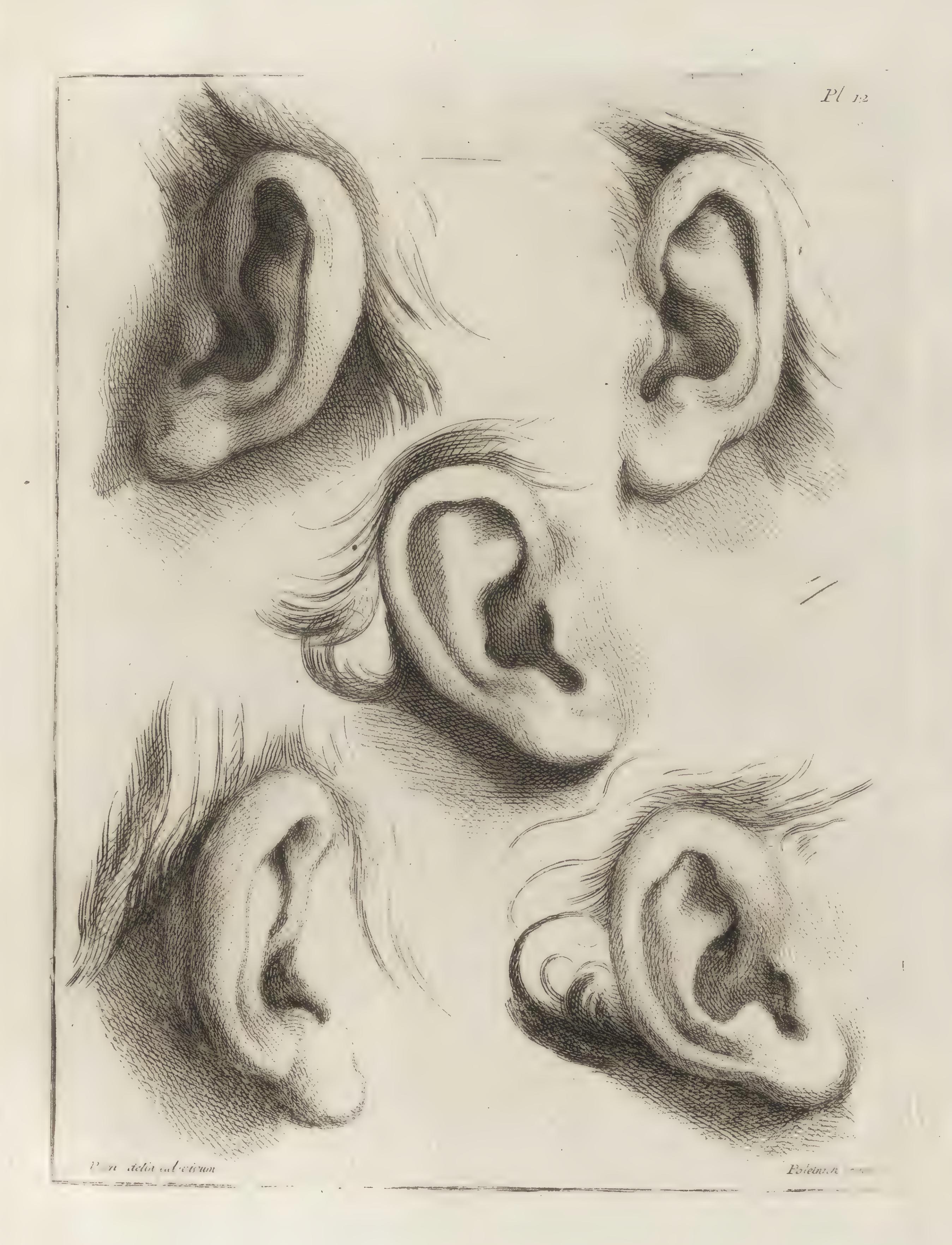


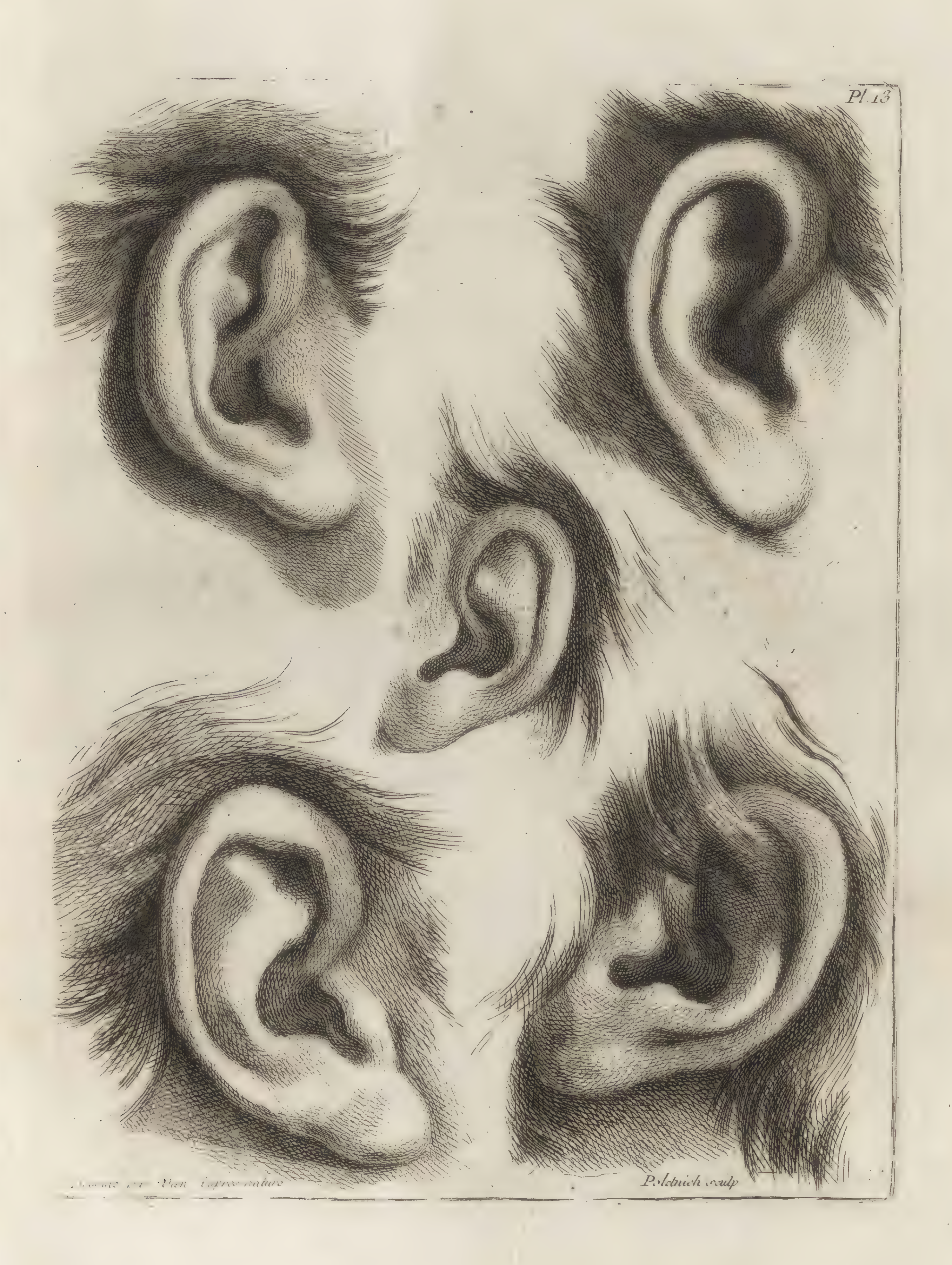
Car. Le Brun delin Poletnich sculp.

Pl. II.



Car. le Brun delin. *Poletnich s.*


Pl 12


Pl. 13
Poldnich sculp



Dessiné par Vien d'après le Dominiquin



Dessiné par Vien d'après Raphael — *Poletnich sculp*

Pl. 16



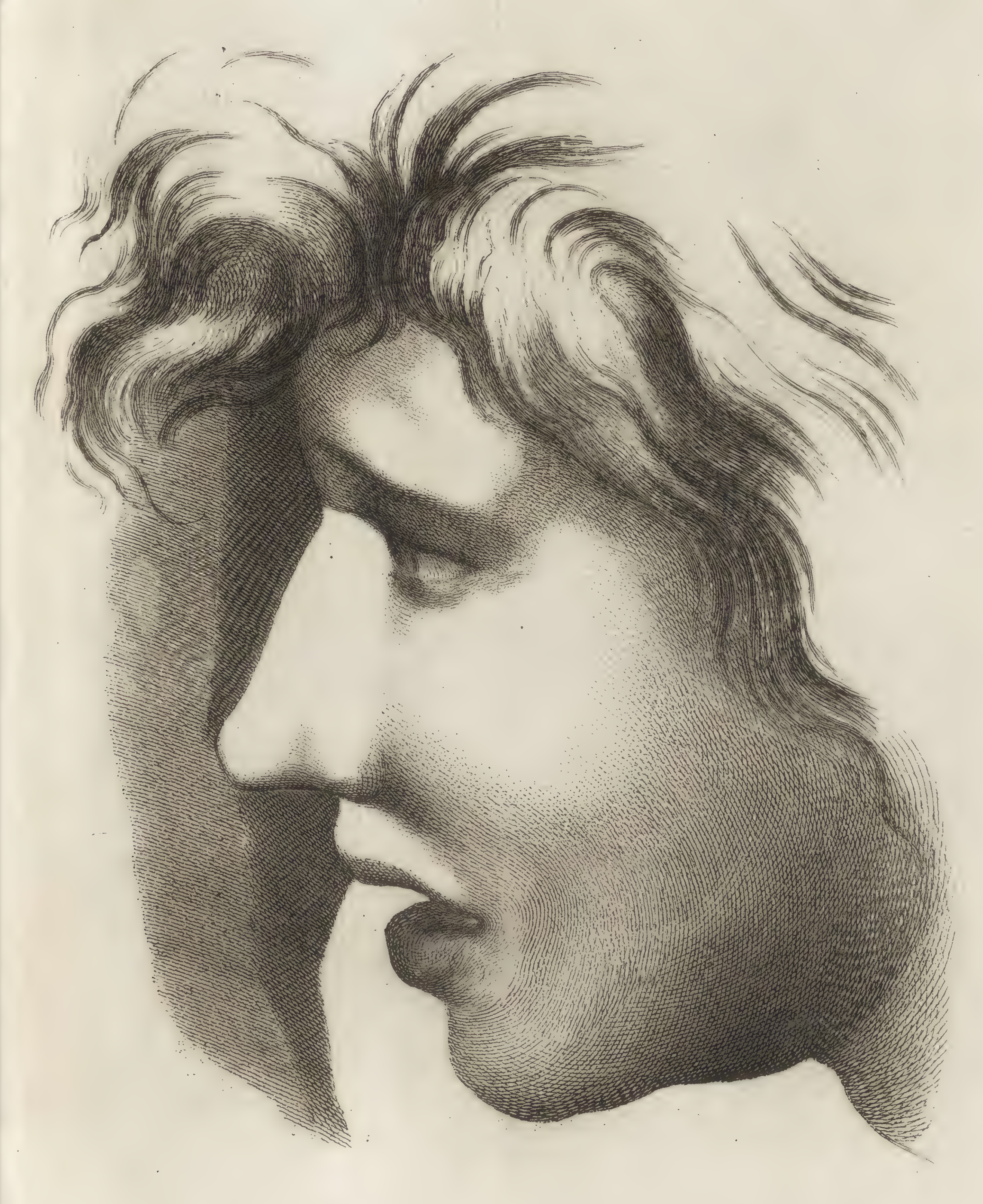
Dessiné par Vien d'après Raphael. *Pelsinch sculp.*

Pl. 7.



Poletnick sculp.





Dessiné par Vien d'apres Raphael. Pelletier [illegible]





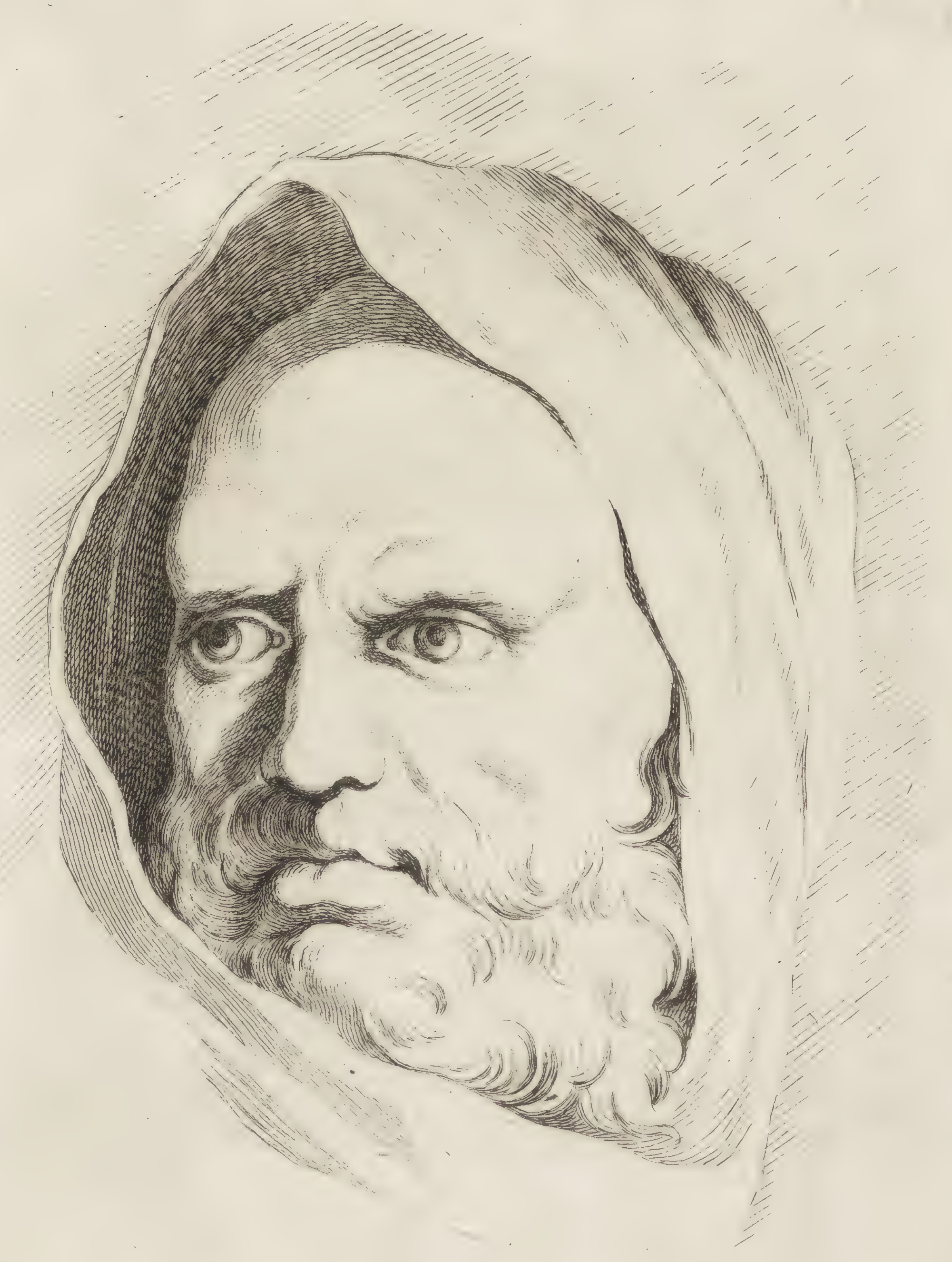
Raphael Pinx. C. N. Cochin P. Sculps.





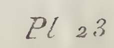
Raphael pinx. *N. Dupuis Sculps.*





Raphel pinx.

C.N. Cochin P. Sculp.



Raphael pinx.

C.N. Cochin P. Sculp.



Raphael pinx.　　C. N. Cochin P. Sculps.

Pl. 25.

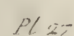


Raphael pinx. C.N. Cochin P. Sculp.



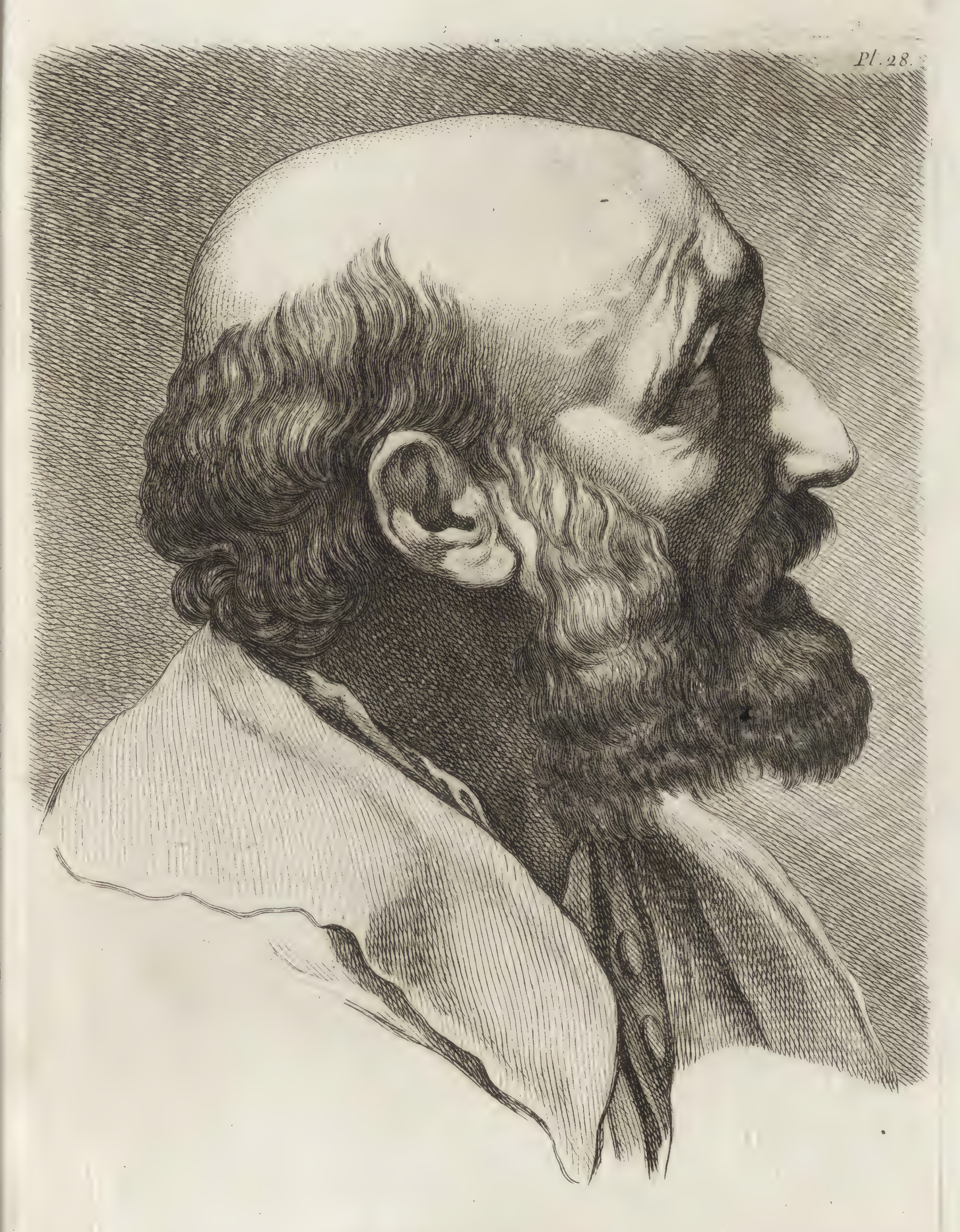


C.N. Cochin P. Sculp



[illegible] Dominicain | *Michel Ange Slodtz delin.* | *C.N. Cochin P. Sculp.*

Pl. 28.



Michel Ange Slodtz delin. ad vivum. *C. N. Cochin P. Sculp.*





Raphael pinx. *N. Dupuis junior Sculp.*



...nel pinx C.N. Cochin P ...



Raphael pinx.

C.N. Cochin F. Sculps



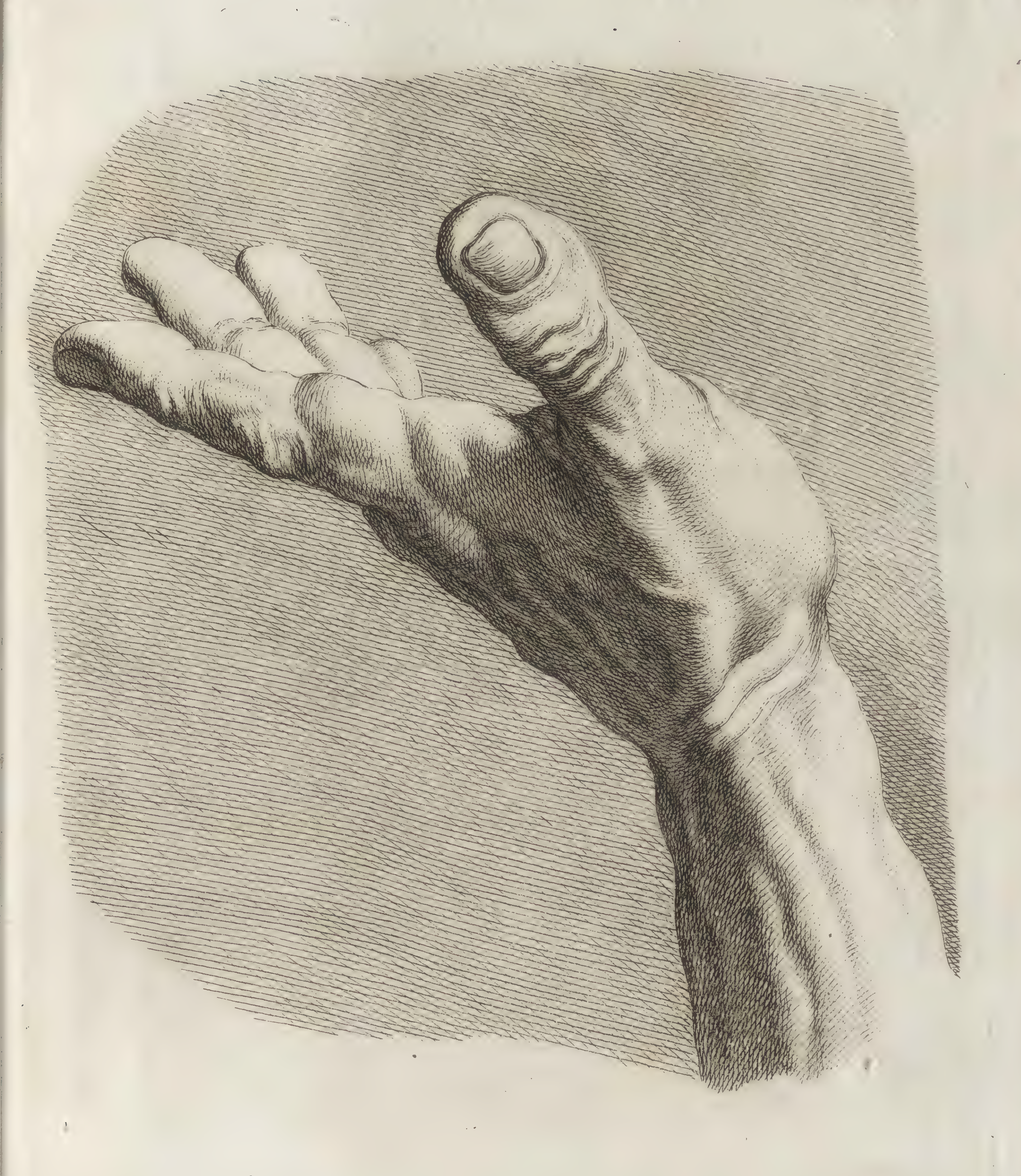
Peint par Jules Romain C.N. Cochin P. Sculp.



Michel Ange Slodtz delin. d'après Bouchardon — *C.N. Cochin P. Sculpt.*



Michel Ange Slodtz delin d'aprés Bouchardon — *C. N. Cochin P. Sculp.*



Michel Ange Slodtz delin.
d'après Bouchardon

C. N. Cochin P. Sculp.

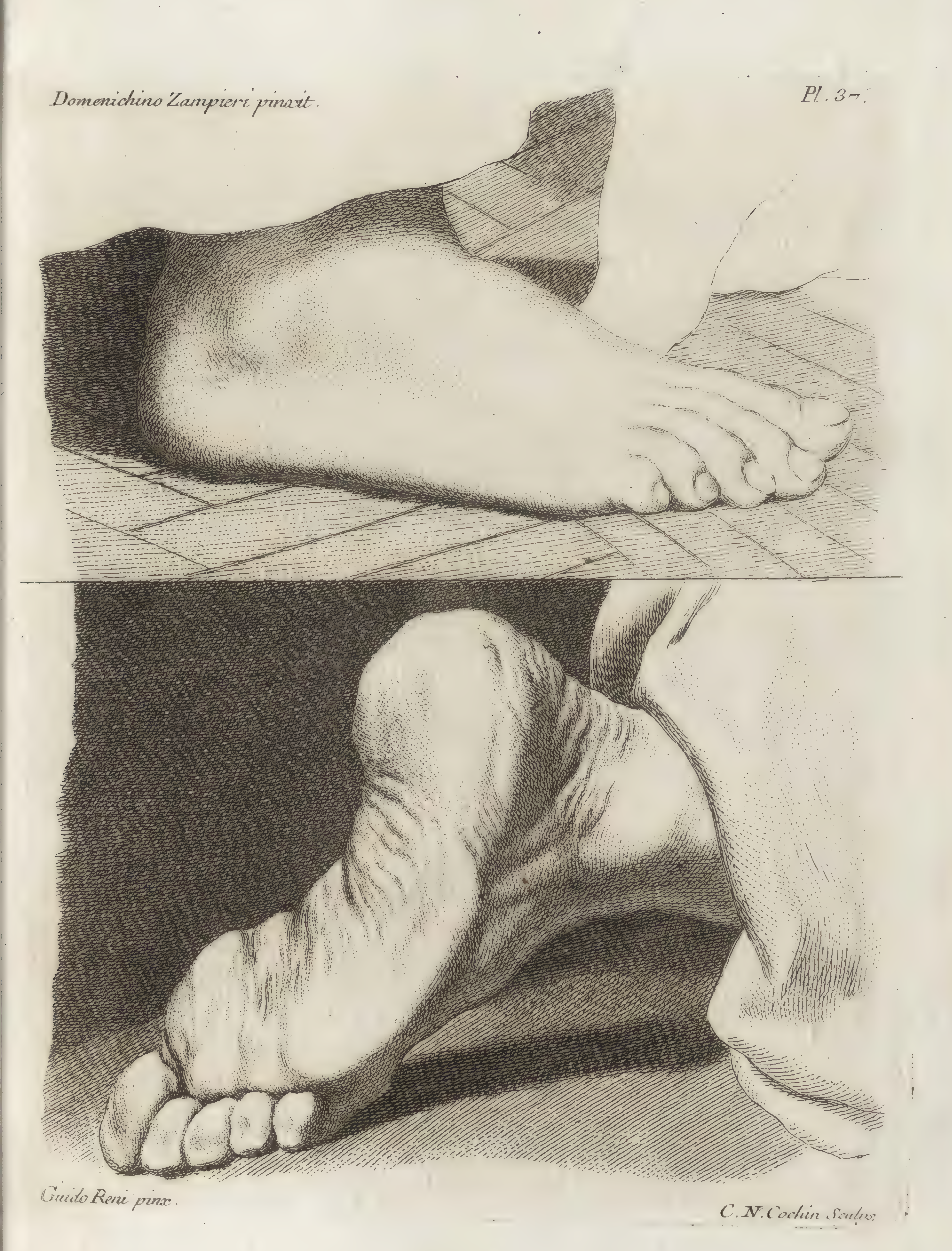


Pl. 30.



Guido Reni pinx. *C. N. Cochin P. Sculps.*

Domenichino Zampieri pinxit.

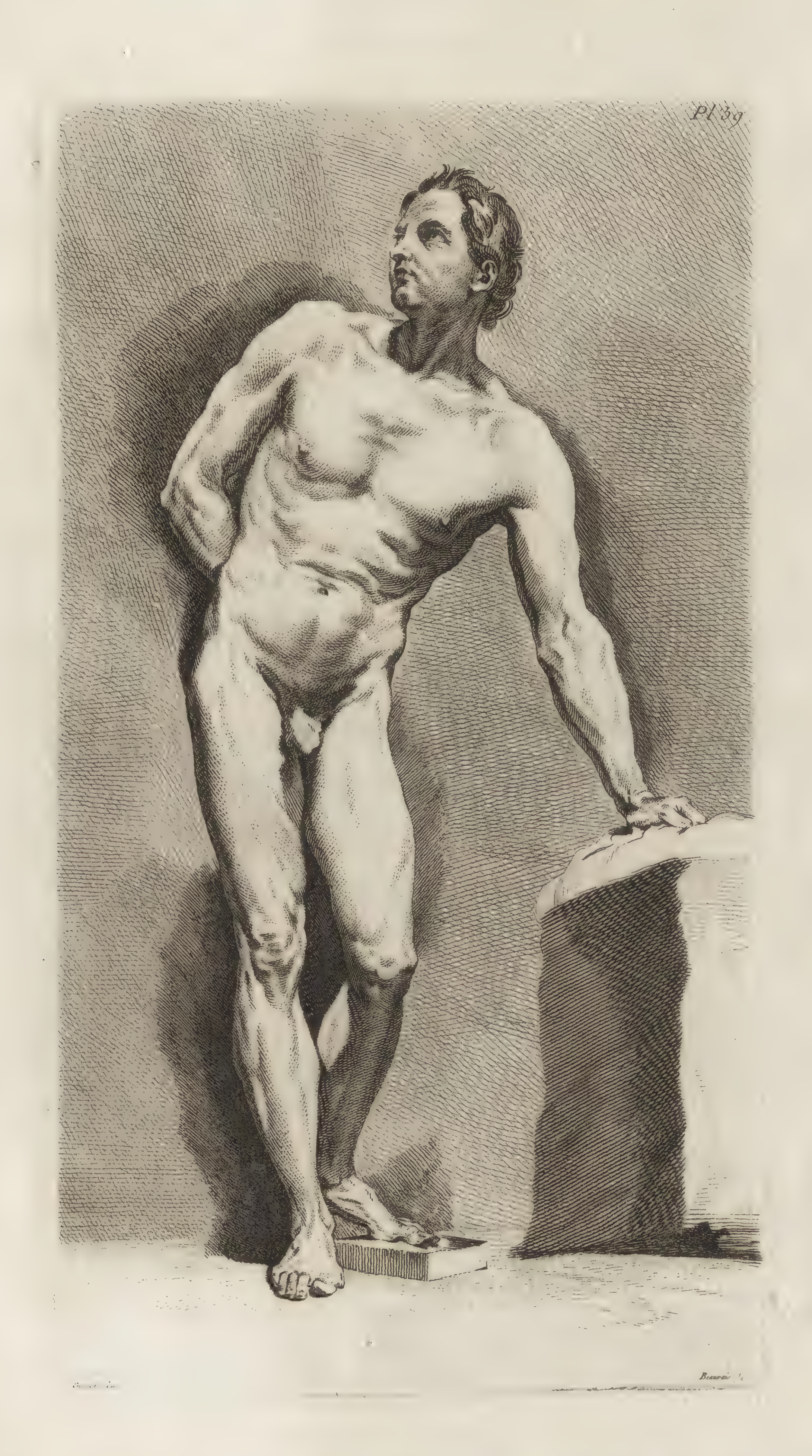


Guido Reni pinx. *C. N. Cochin Sculps.*



Raphael pinx. C.N. Cochin P. Sculps.

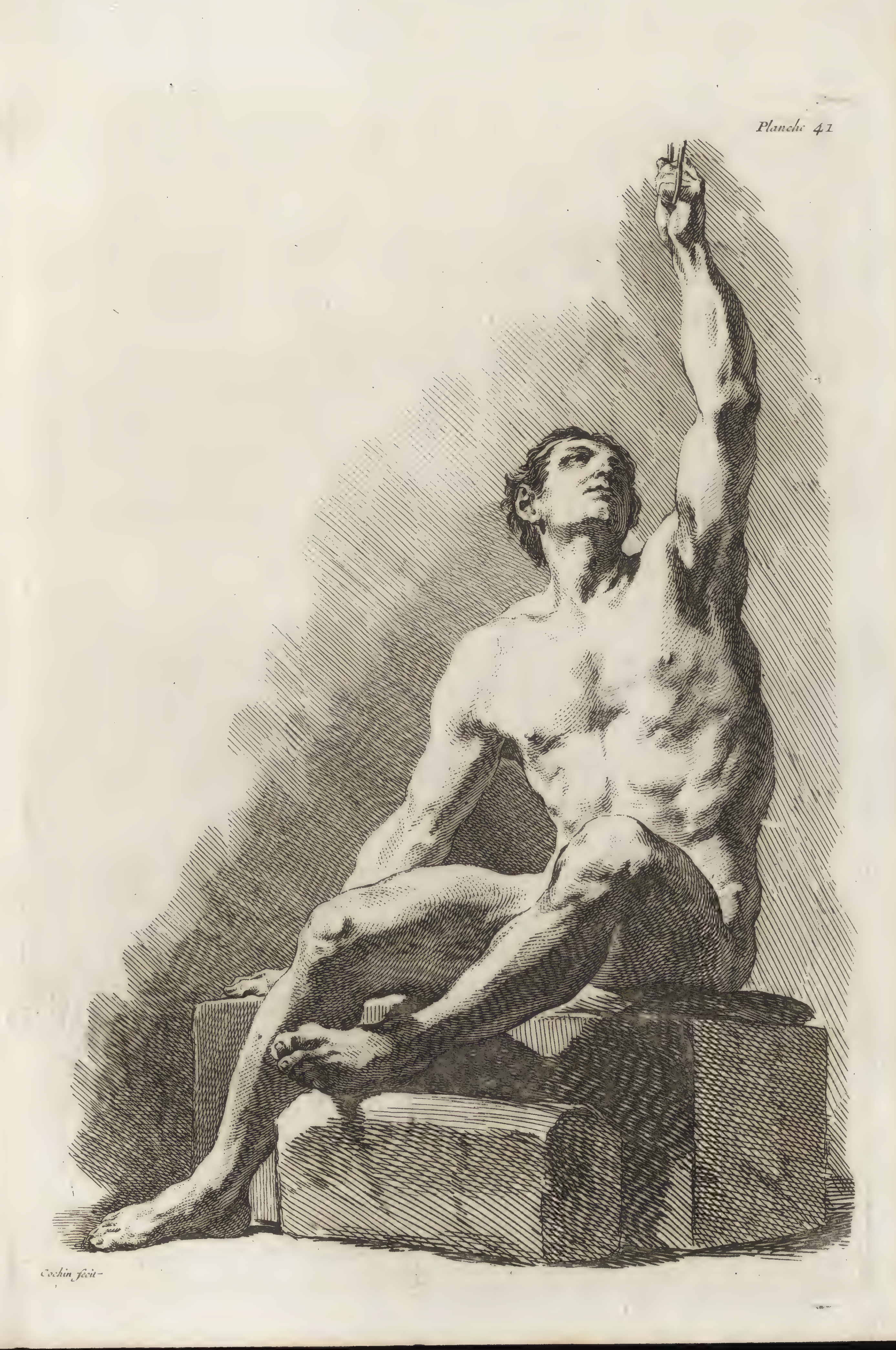



Pl 39




Pl. 40





Cochin fecit

Planche 42

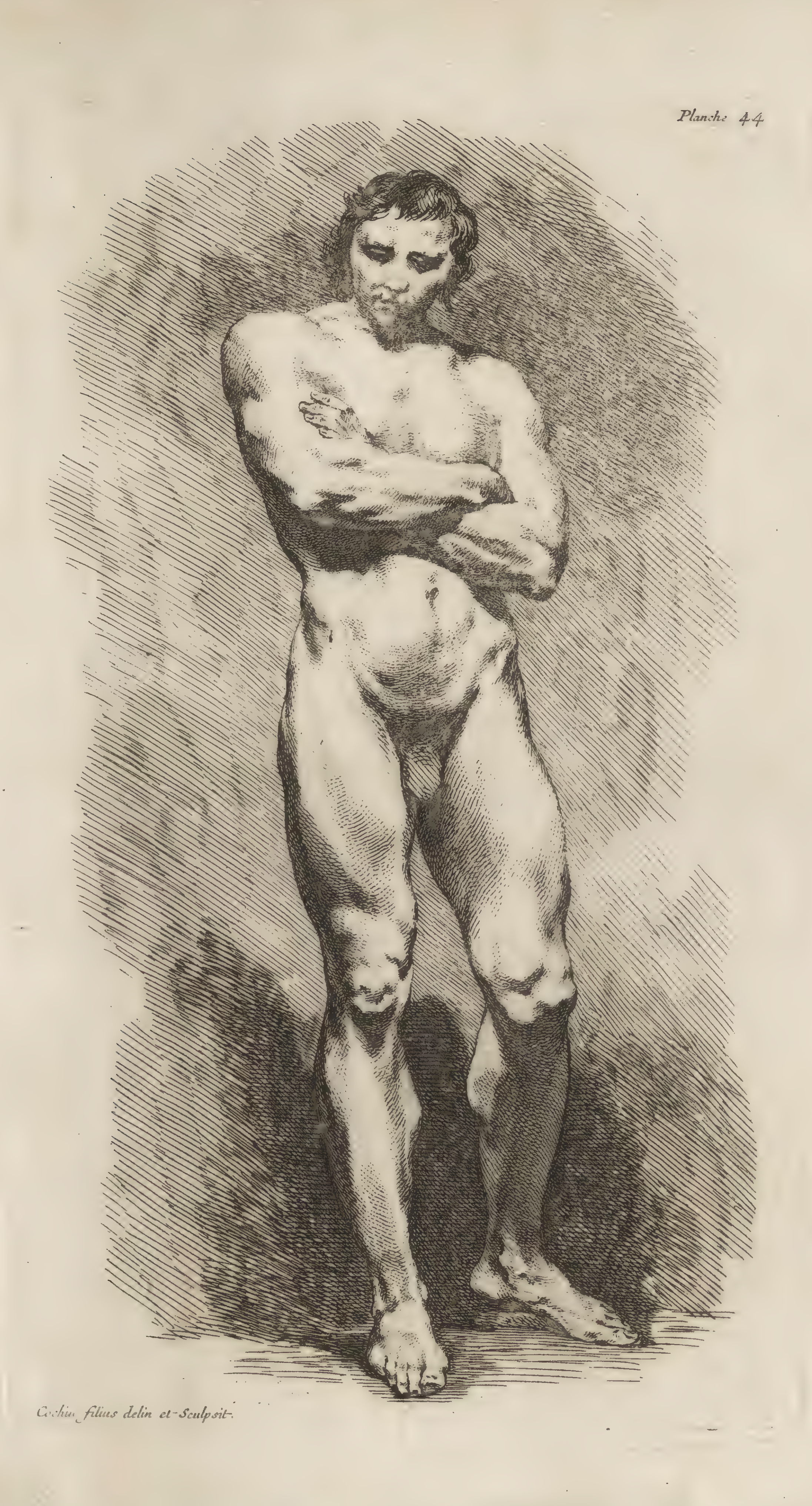


C N. Cochin P. delin et Sculpsit.



C.N. Cochin P. delineit Sc...





Cochin filius delin et Sculpsit.



Planche 45

Cochin filius delin. et Sc

Planche 46



[illegible] delin et Sculpsit



Cochin filius delin et Sculpsit

Planche 48



C. N. Cochin P. delin.





Cochin filius delin. et Sculpsit.



Planche 50



C. N. Cochin P. delin et Sculpsit.



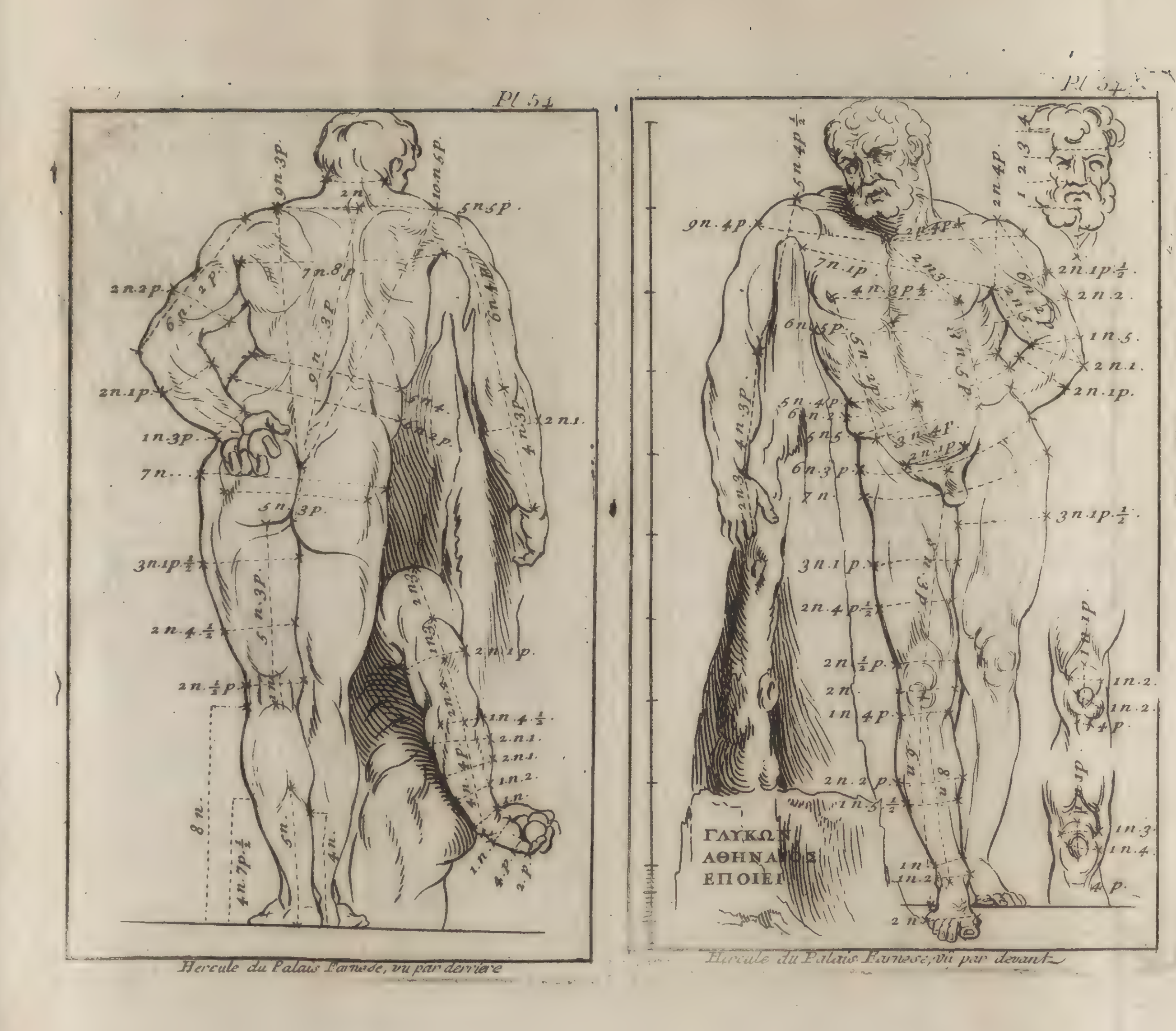
N. Cochin P. delin et Sculpsit



Cochin filius delin. et Sculpsit.

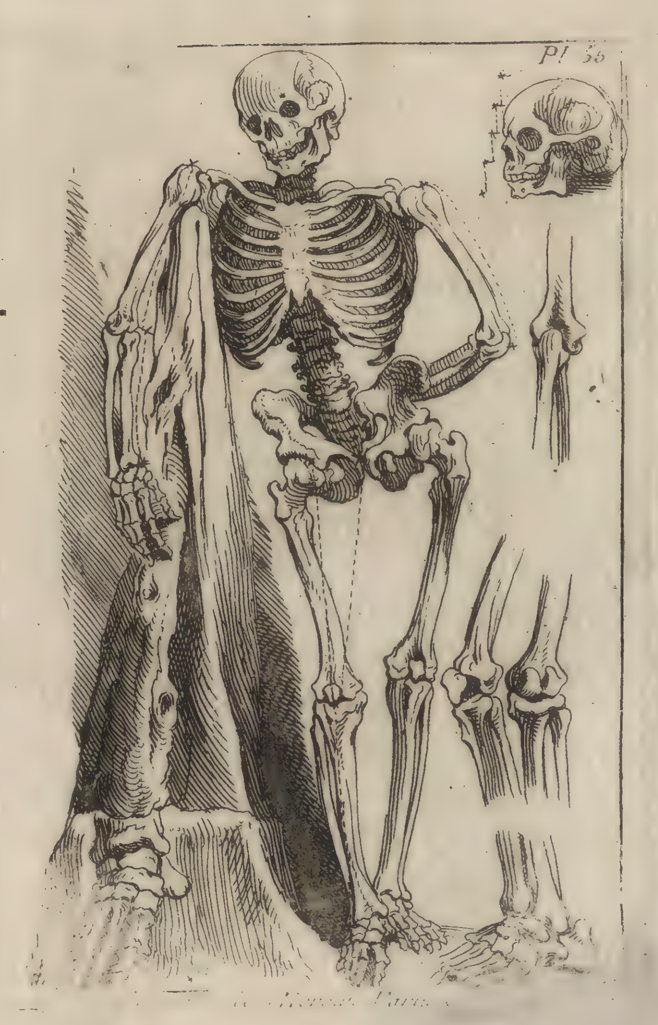


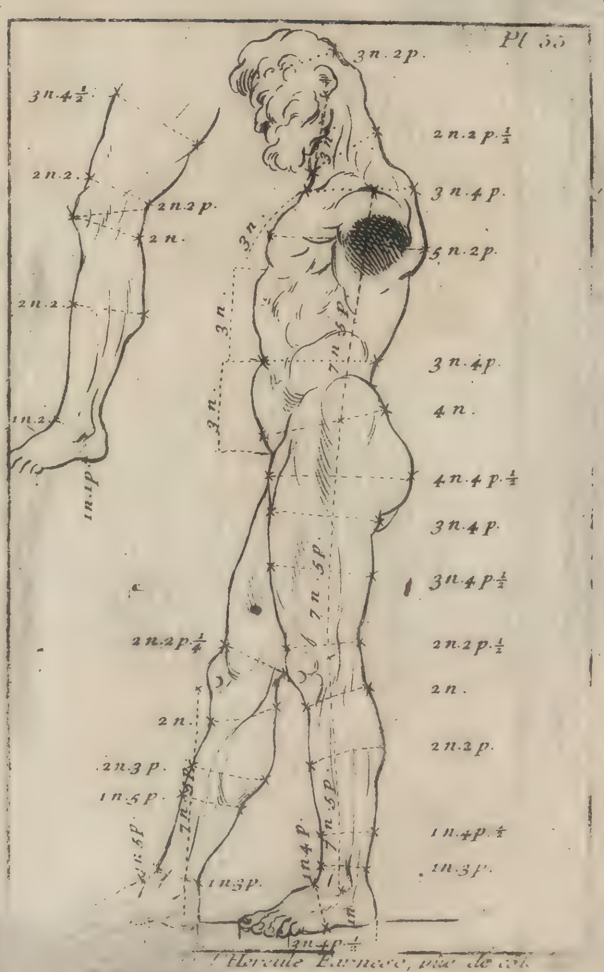
Cochin filius delin ad vivum et sculp.



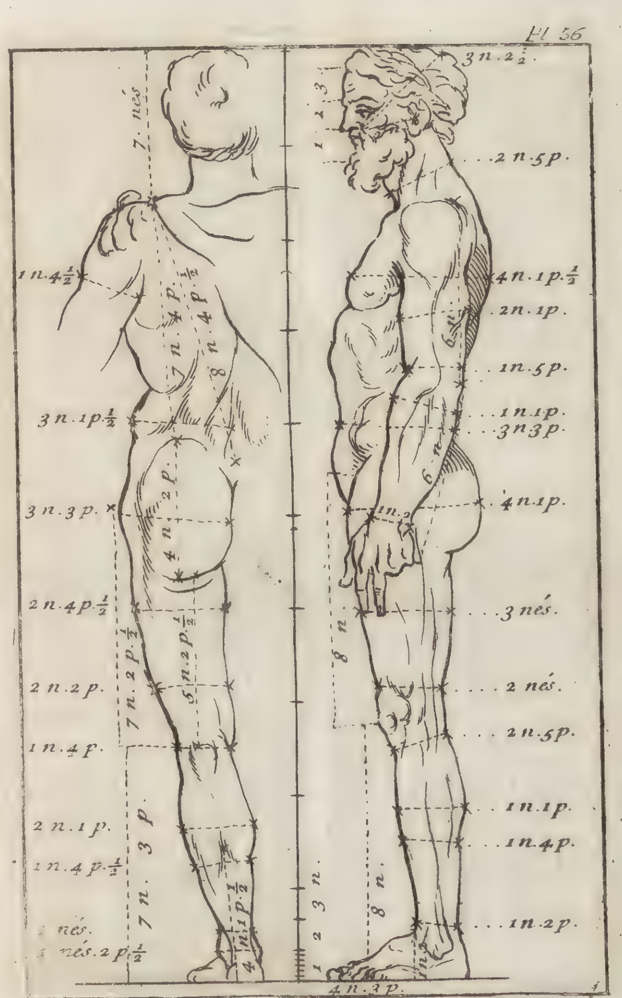
Hercule du Palais Farnese, vu par derriere

Hercule du Palais Farnese, vu par devant

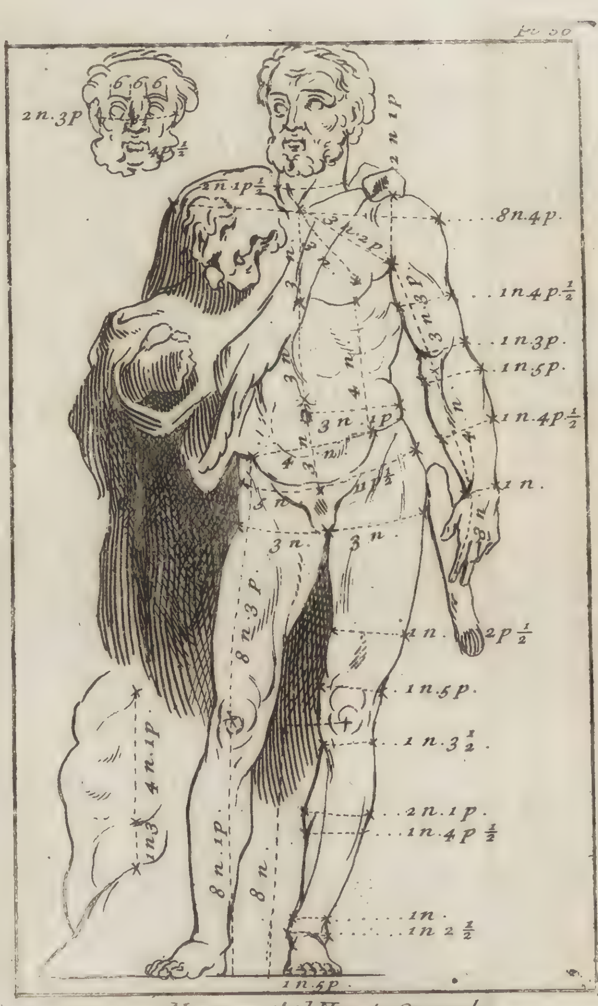




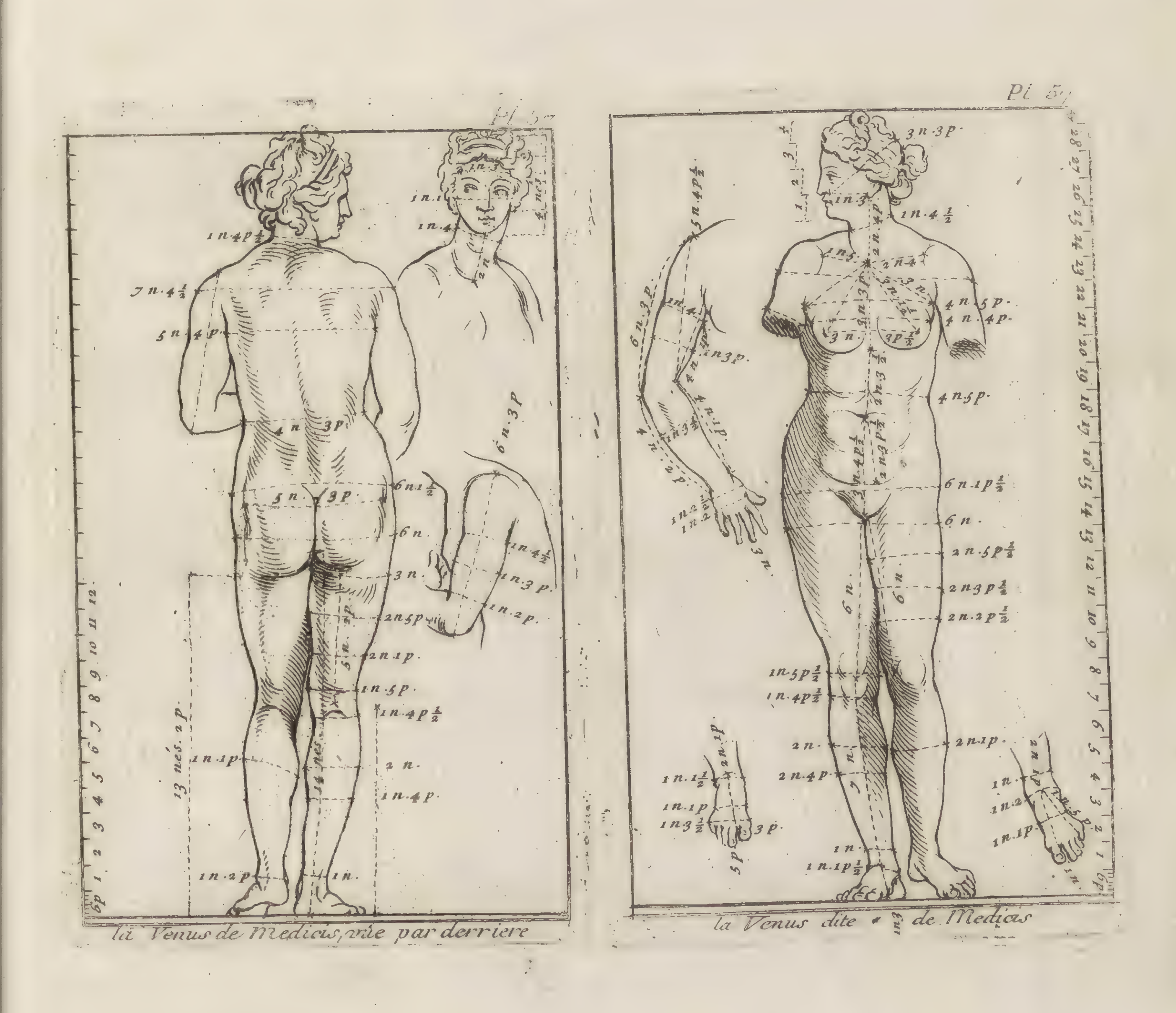
l'Hercule Farnese, vüe de côté.



Autres Mesures de l'Hercule Commode

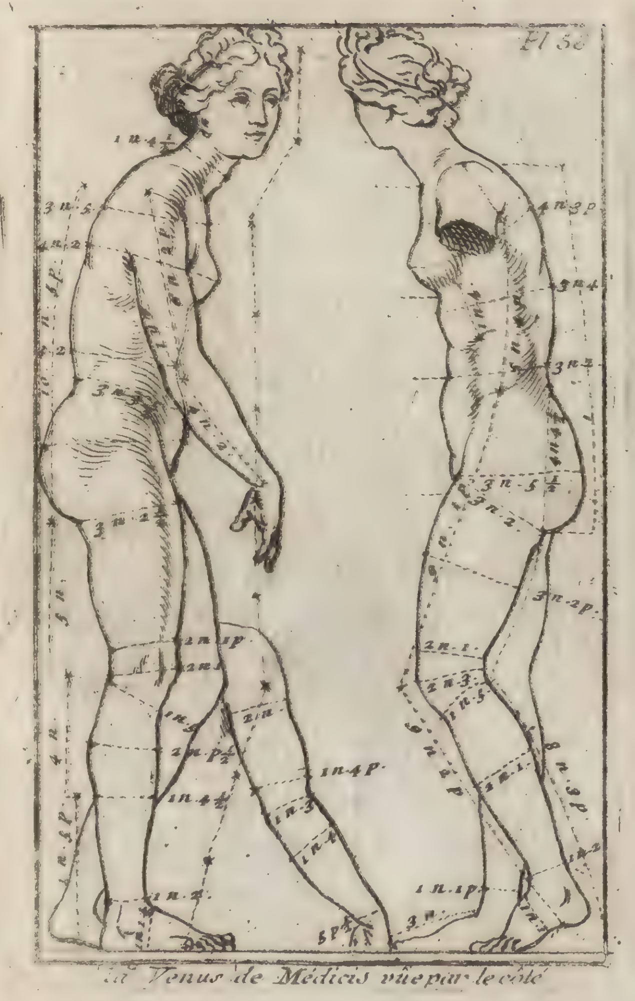


Mesures de l'Hercule Commode

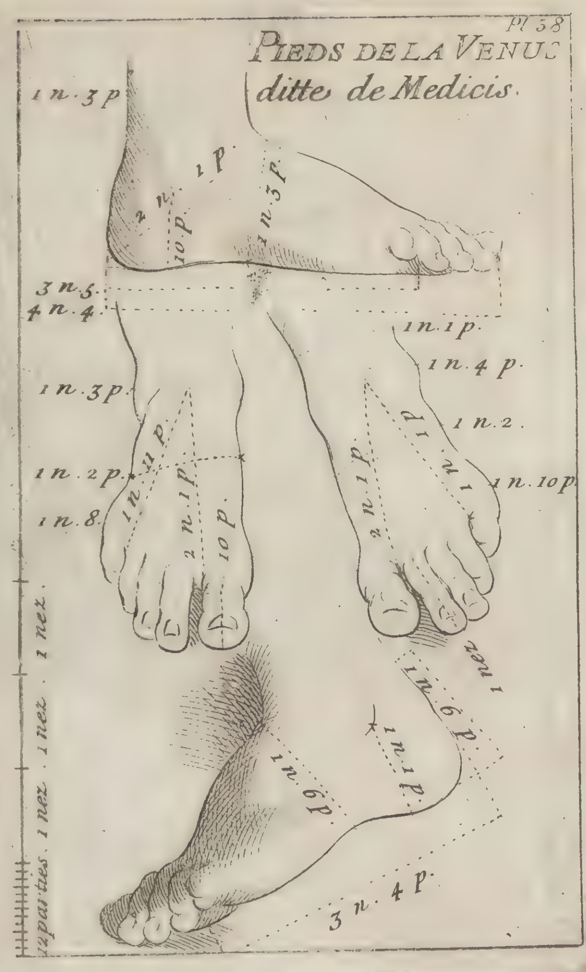


la Venus de Medicis, vüe par derriere

la Venus dite de Medicis

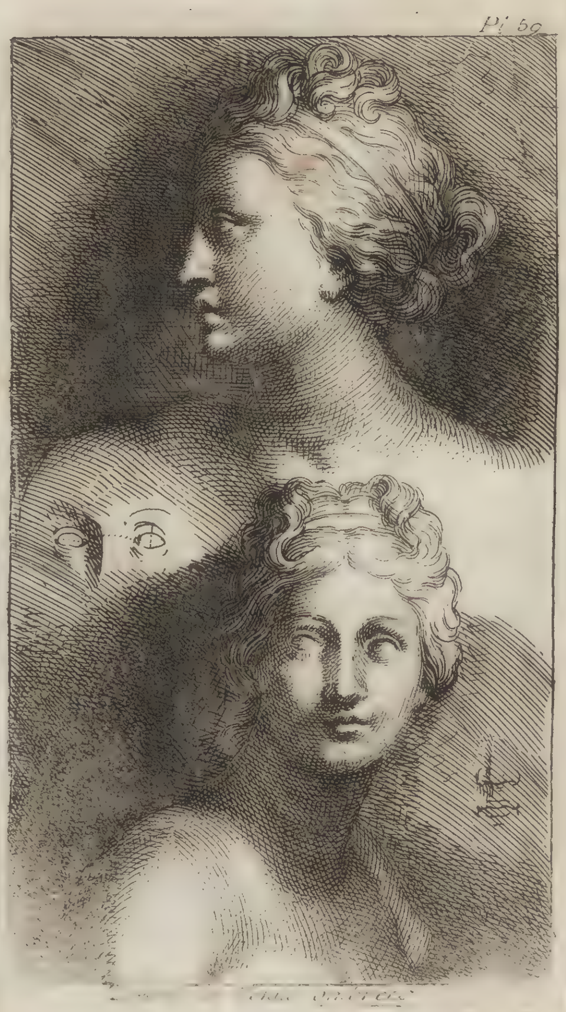


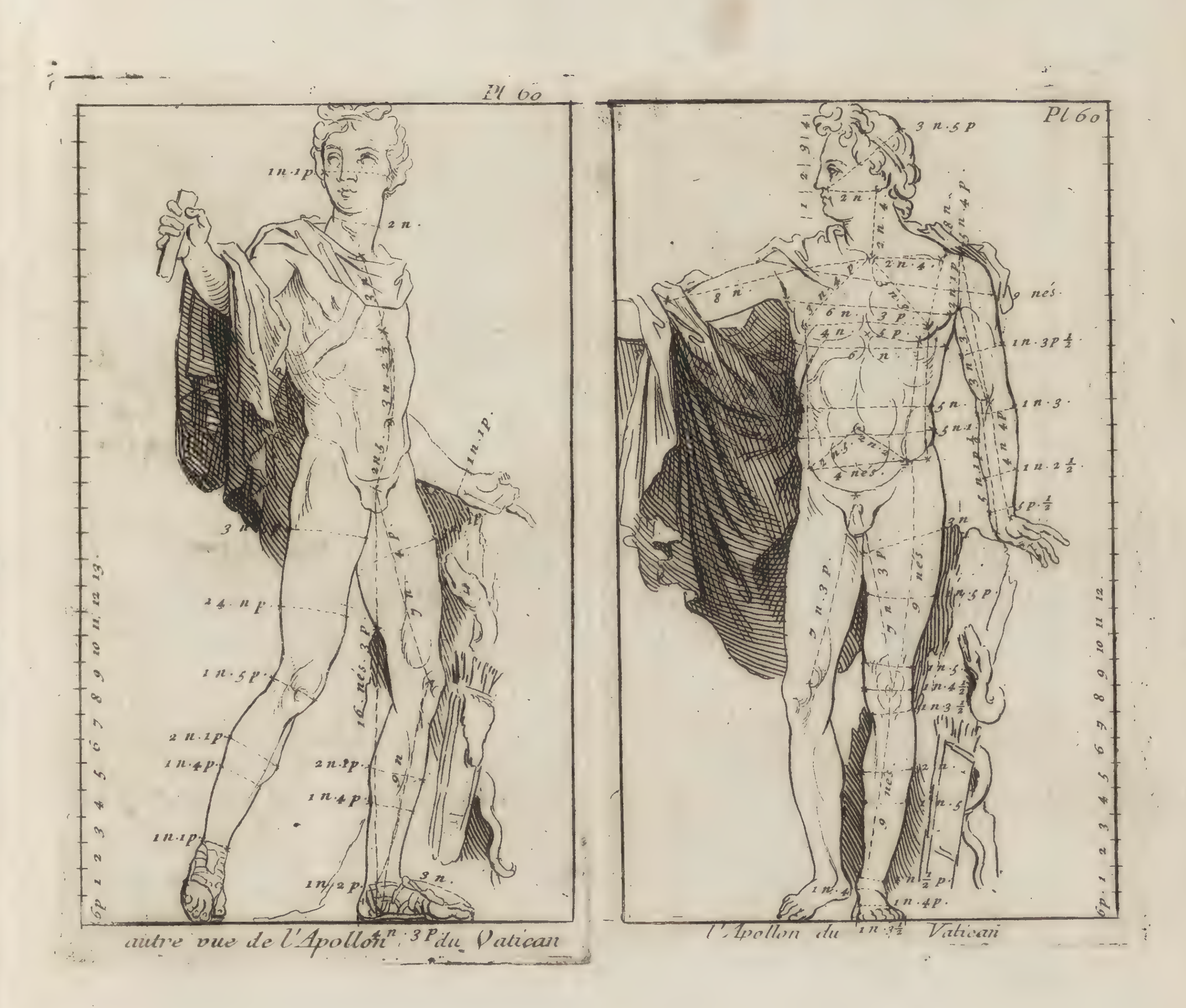
La Venus de Médicis vûe par le côté



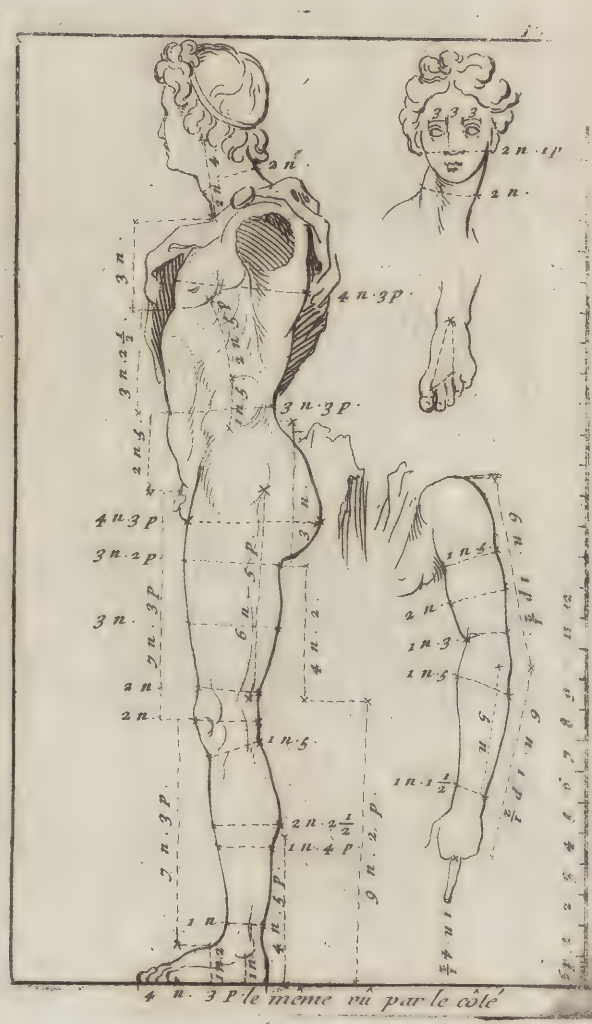


Antique

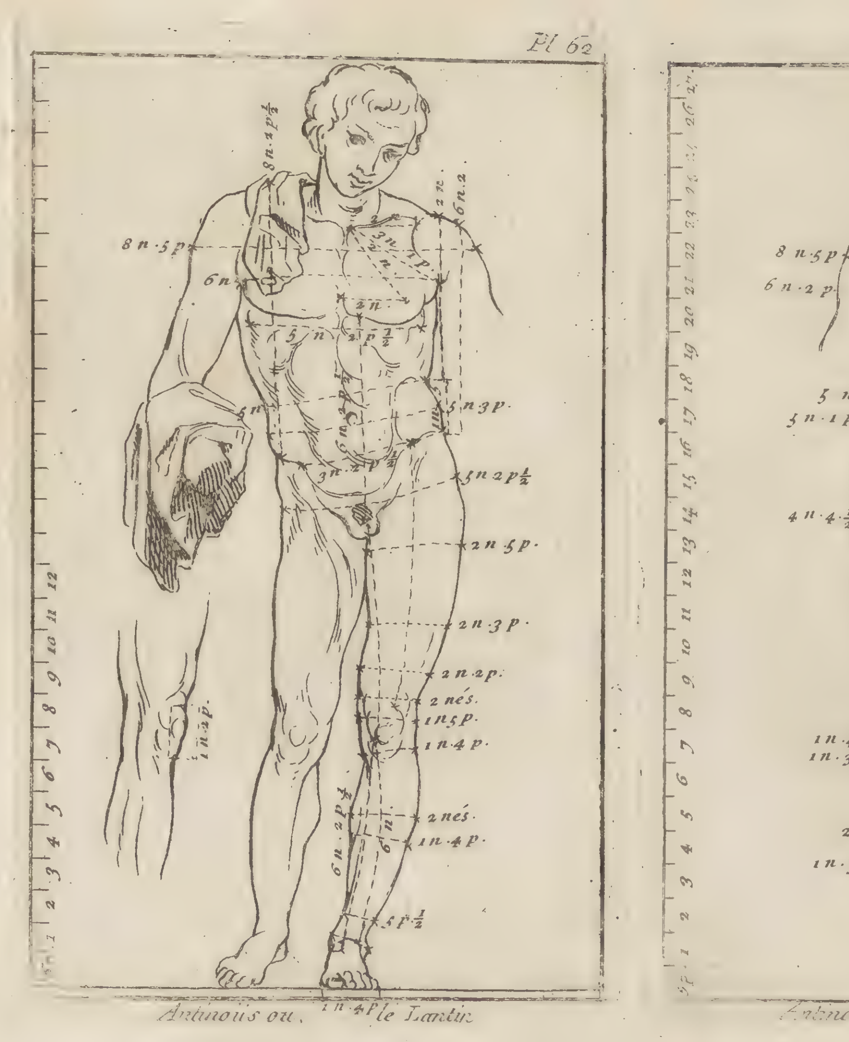



Pl 60
Pl 60
autre vue de l'Apollon 4n. 3P du Vatican
l'Apollon du 1n 3½ Vatican

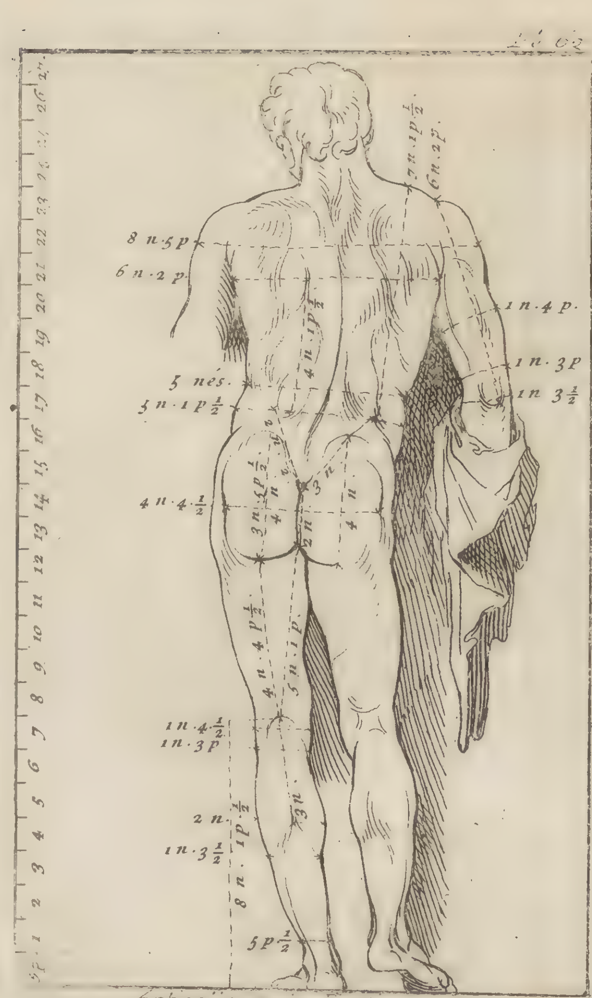

l'Apollon du Vatican vû par derriere


le même vû par le côté

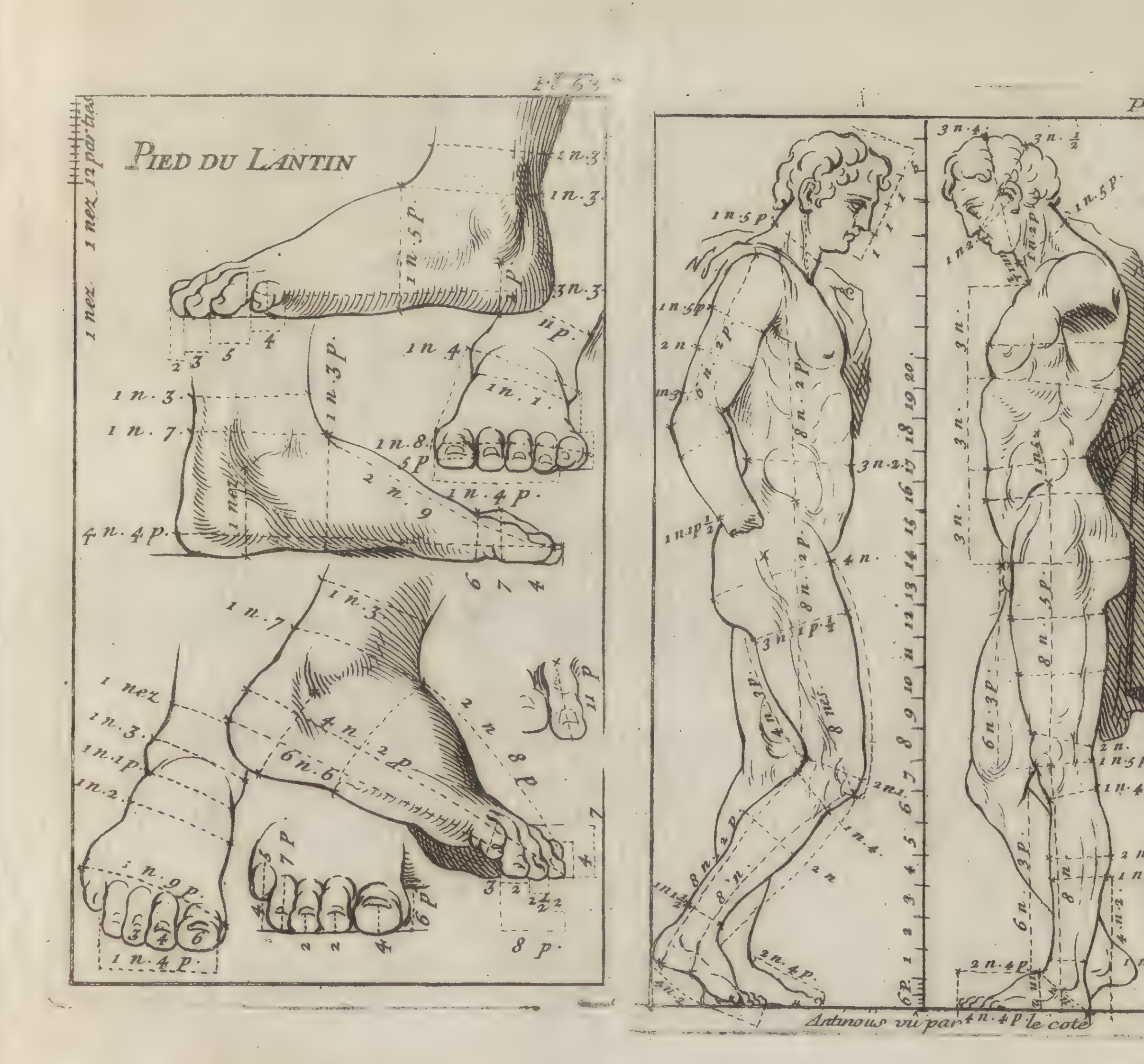


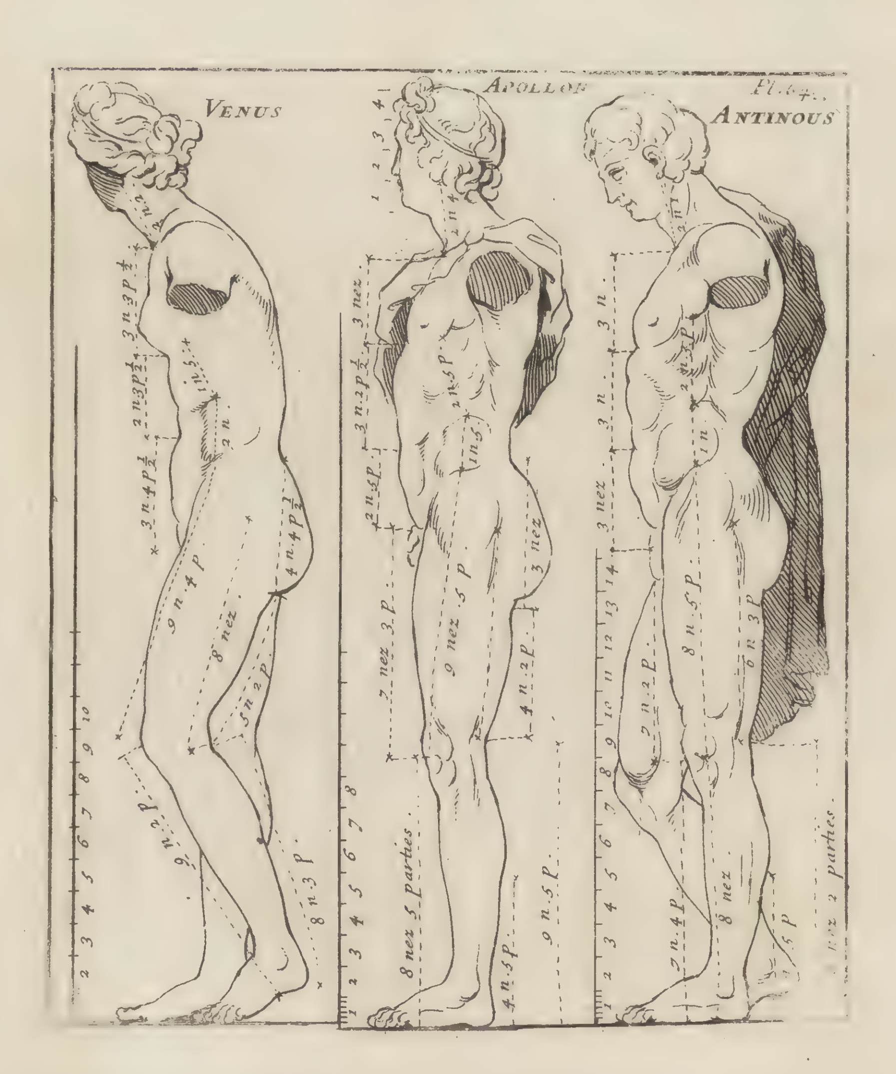


Antinous ou le Lantin



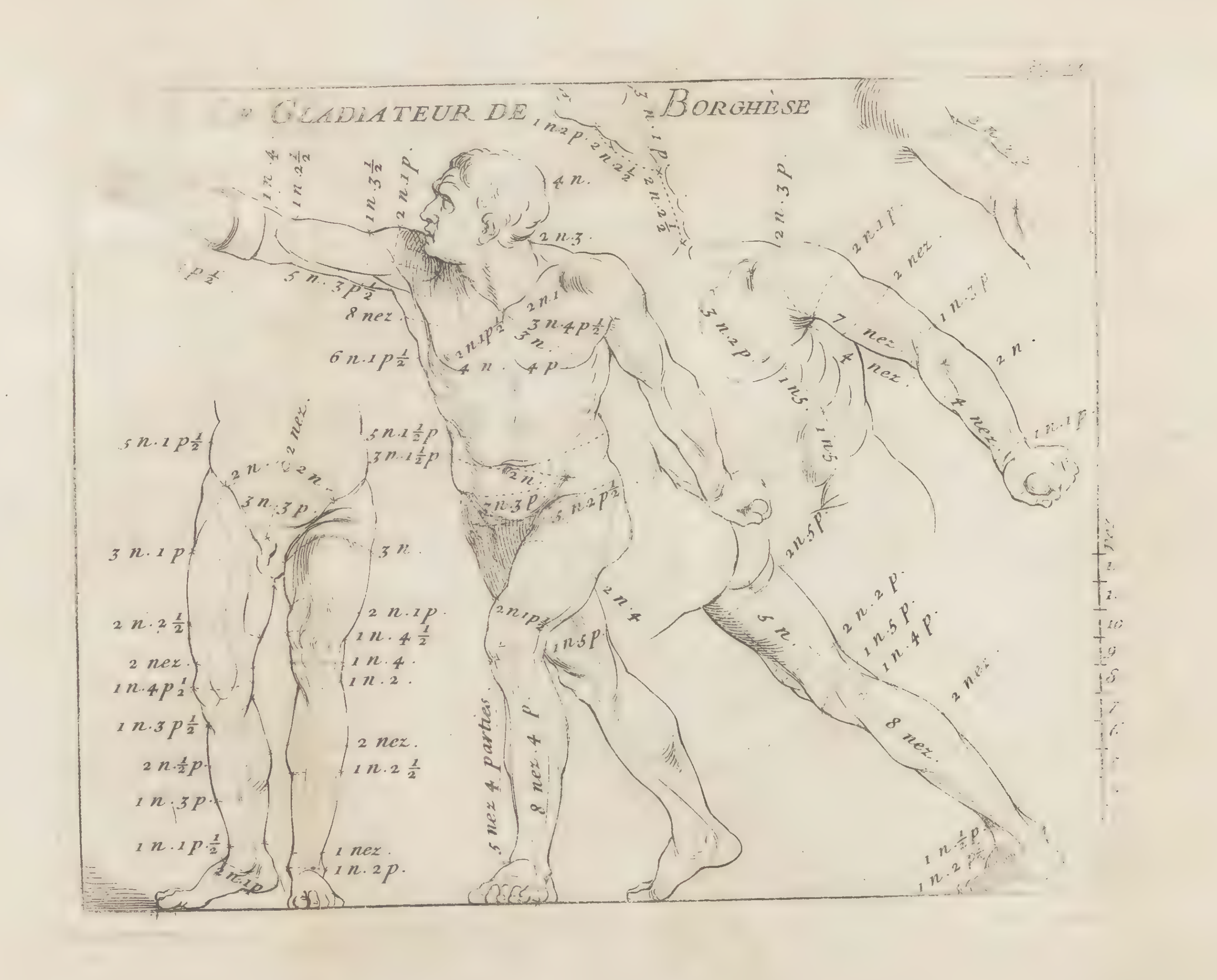
Antinoüs ou le Lantin

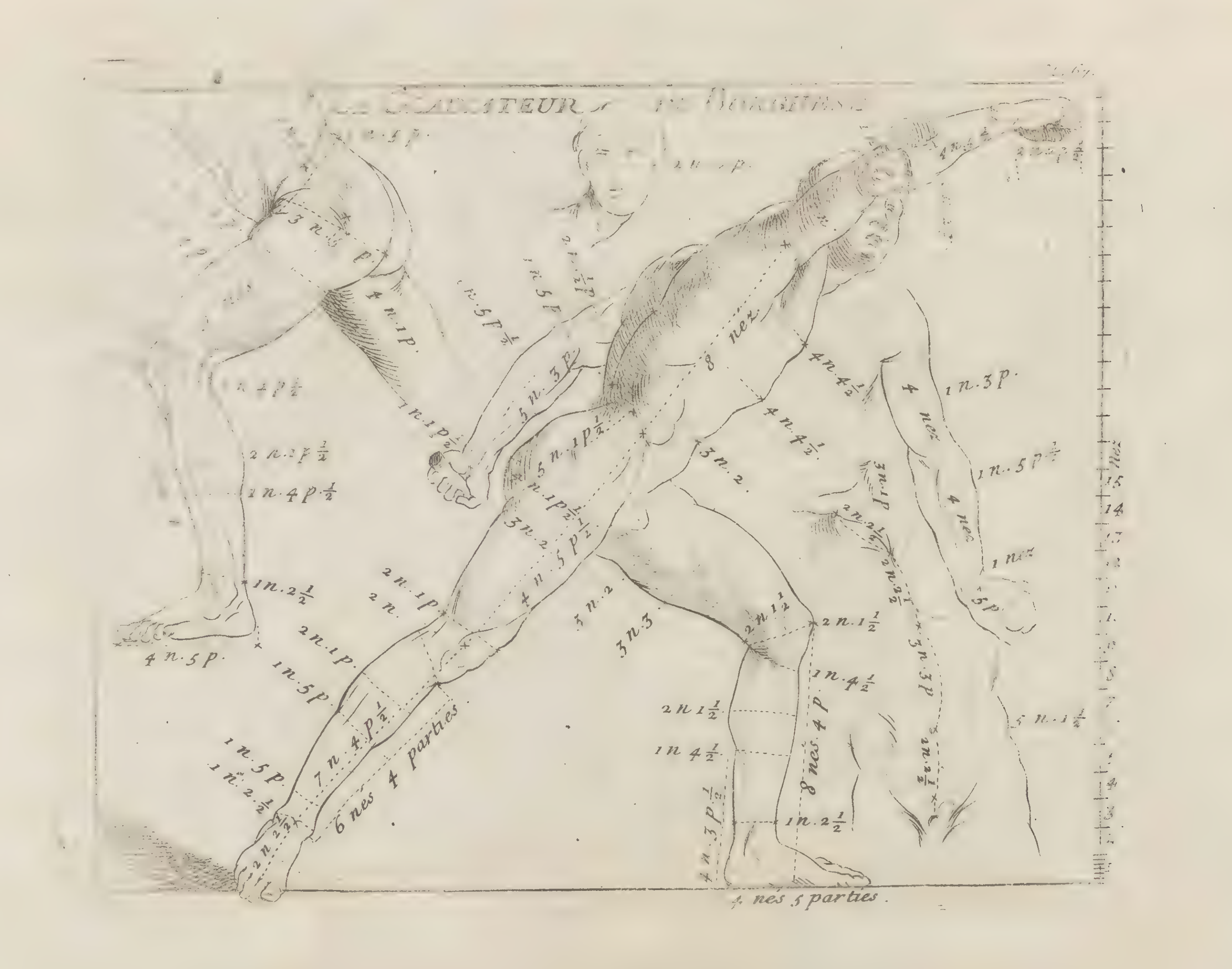

Pl. 63
Pied du Lantin
1 nez 12 parties
Pl. 68
Antinous vu par le coté


Venus
Apollon
Pl. 64.
Antinous
8 nez 5 parties
9 n. 5 p.
4 n. 5 p.
8 nez
9 nez 5 p.


6 parties Grandeurs de nés du grand Lacoon
6 p. Grandeurs de nés du grand enfant
du petit enfant du Lacoon

LAOCOON.


GLADIATEUR DE BORGHÈSE
5 nez 4 parties
8 nez 4 p.
8 nez.
7 nez.
4 nez.
8 nez
6 n. 1 p 1/2
5 n. 3 p 1/2
3 n. 1 p
2 n. 3 p
4 n.
2 n. 3.
2 n. 4
1 n. 5 p
5 n.
2 n. 2 p.
1 n. 5 p.
1 n. 4 p.
2 nez.
1 nez.
1 n. 2 p.
1 n. 4.
1 n. 2.
2 n. 1 p.
3 n.
5 n. 1 p 1/2



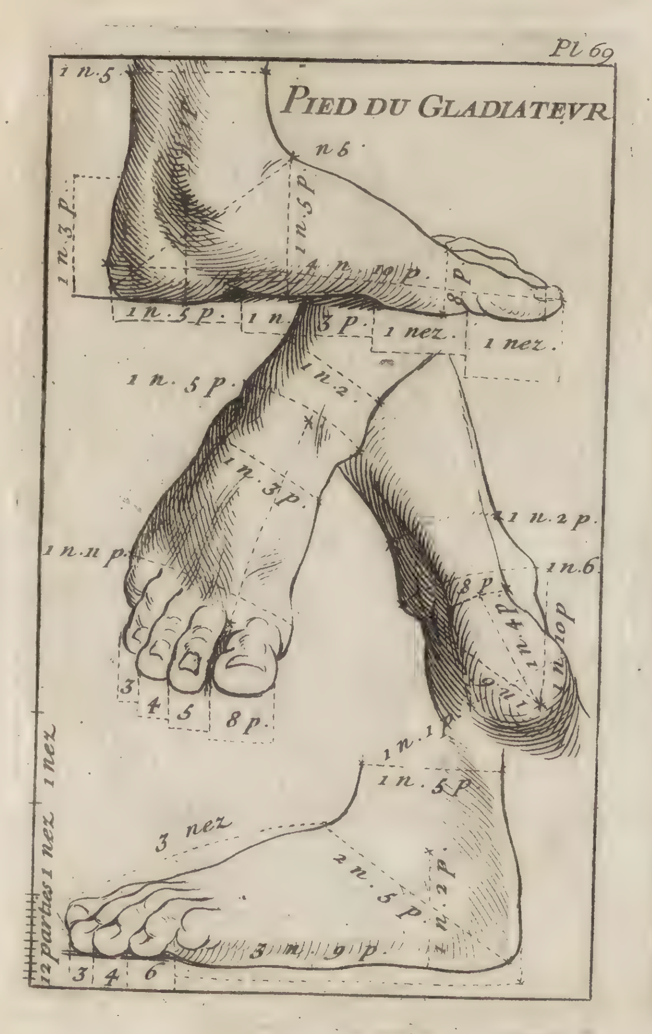
GLADIATEUR
8 nez
4 n. 4 1/2
3 n. 2
5 n. 1 p 1/2
3 n. 2
4 n. 5 p
2 n. 1 p
2 n.
3 n. 3
2 n. 1 1/2
1 n. 4 1/2
2 n 1 1/2
1 n 4 1/2
8 nes 4 p
1 n. 2 1/2
4 n. 3 p 1/2
4 nes 5 parties
7 n. 4 p 1/2
6 nes 4 parties
1 n. 5 p
2 n. 1 p
1 n. 2 1/2
4 n. 5 p
2 n. 4 p 1/2
4 n. 1 p
1 n. 3 p
1 n. 5 p 1/2
4 nez
3 n. 3 p

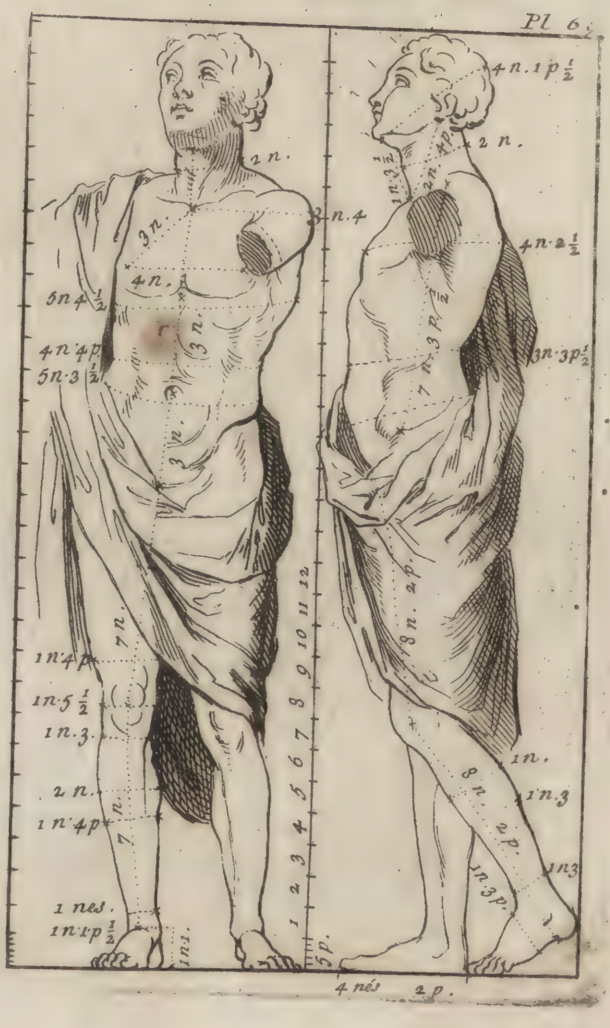


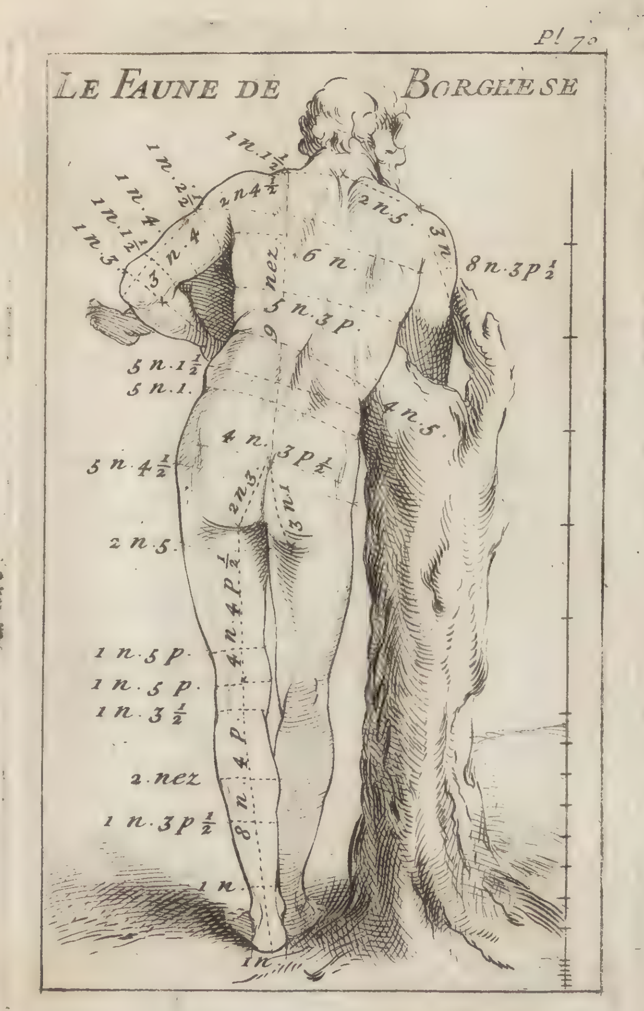
Têtes du Gladiateur

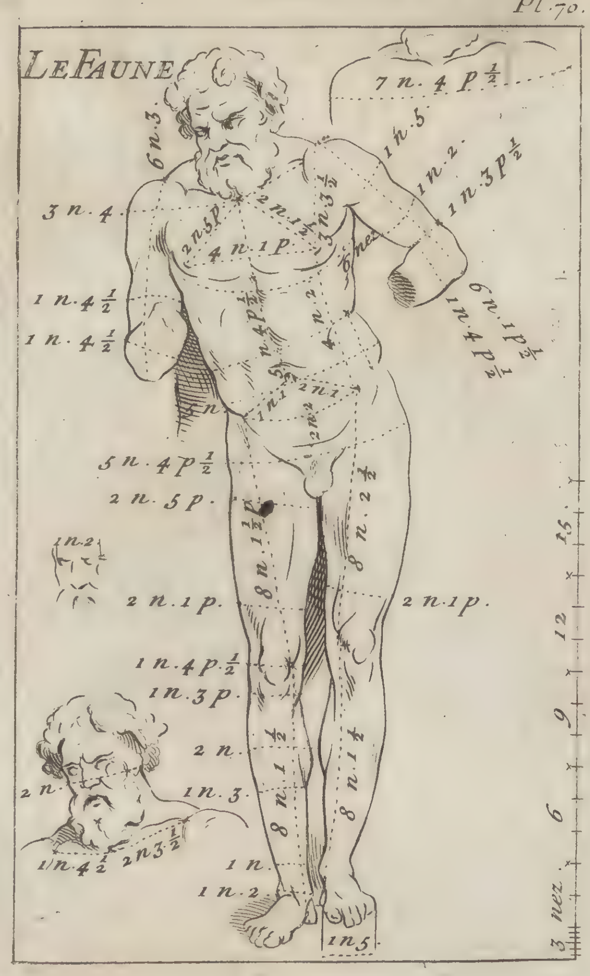


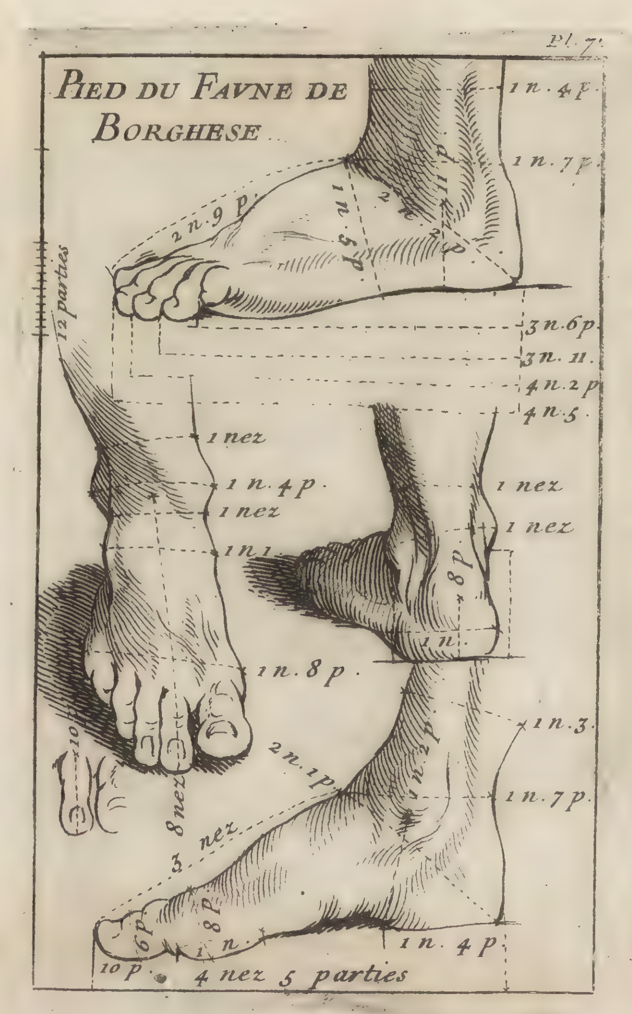
Figure du Gladiateur entière

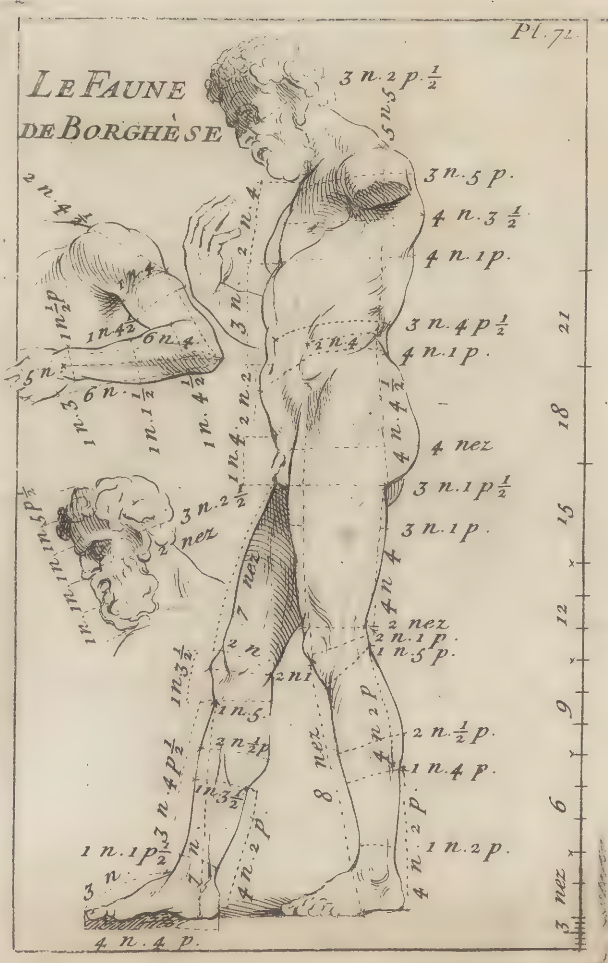

Pl 69
PIED DU GLADIATEVR
1 n.5
n 6
1 n.5 p
1 n.3 p
1 n.5 p.
1 n.
3 p
1 nez.
1 nez.
1 n.5 p.
1 n.2
1 n.3 p.
1 n.2 p.
1 n.11 p.
1 n.6
8 p
10 p
3
4
5
8 p.
1 n.1 p
1 n.5 p
1 nez
3 nez
2 n.5 p
3 n.9 p.
12 parties 1 nez
3
4
6


4 n.1 p 1/2
2 n.
n.4
4 n.2 1/2
3 n.3 p 1/2
4 n.
5 n 4 1/2
4 n 4 p
5 n.3 1/2
1 n 4 p
1 n.5 1/2
1 n.3.
2 n.
1 n 4 p
1 nes.
1 n.1 p 1/2
1 n.
1 n.3
1 n 3
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
4 nés
2 p.

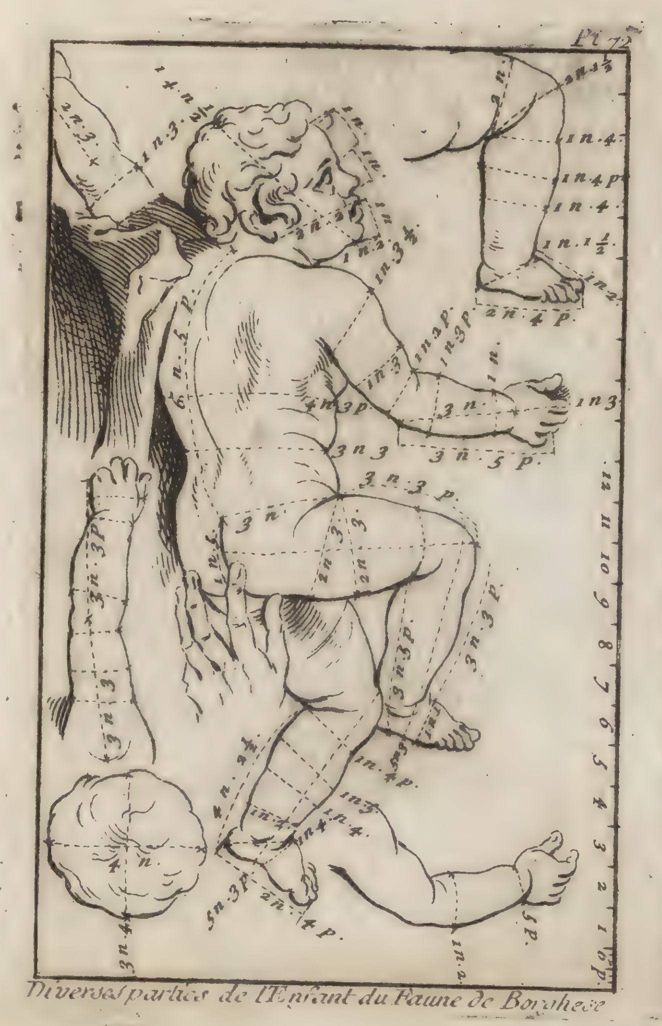

Pl. 70
LE FAUNE DE BORGHESE
6 n.
8 n. 3 p ½
5 n. 3 p.
5 n. 1 ½
5 n. 1.
4 n. 5
5 n. 4 ½
2 n. 5.
1 n. 5 p.
1 n. 5 p.
1 n. 3 ½
2. nez
1 n. 3 p ½
1 n.
1 n


Pl. 70.
LE FAUNE
7 n. 4 p ½
6 n. 3.
1 n. 5
1 n. 2.
1 n. 3 p ½
3 n. 4
4 n. 1 p.
1 n. 4 ½
1 n. 4 ½
6 n. 1 p ½
1 n. 4 p ½
5 n. 4 p ½
2 n. 5 p.
2 n. 1 p.
2 n. 1 p.
1 n. 4 p ½
1 n. 3 p.
2 n.
1 n. 3.
1 n.
1 n. 2
1 n 5
3 nez
6
9
12
15


Pl. 71.
PIED DU FAVNE DE BORGHESE
12 parties
1 n. 4 p.
1 n. 7 p.
2 n. 9 p.
3 n. 6 p.
3 n. 11.
4 n. 2 p.
4 n. 5.
1 nez
1 n. 4 p.
1 nez
1 nez
1 nez
8 p.
1 n. 8 p.
1 n. 3.
2 n. 1 p.
1 n. 7 p.
8 nez
3. nez
1 n. 4 p.
10 p.
4 nez 5 parties


Pl. 72.
LE FAUNE DE BORGHÈSE
3 n. 2 p. ½
3 n. 5 p.
4 n. 3 ½
4 n. 1 p.
3 n. 4 p ½
4 n. 1 p.
4 nez
3 n. 1 p ½
3 n. 1 p.
2 nez
2 n. 1 p.
1 n. 5 p.
2 n. ½ p.
1 n. 4 p.
1 n. 2 p.
6 n. 4
8 nez
1 n. 1 p ½
4 n. 4 p.
21
18
15
12
9
6
3 nez





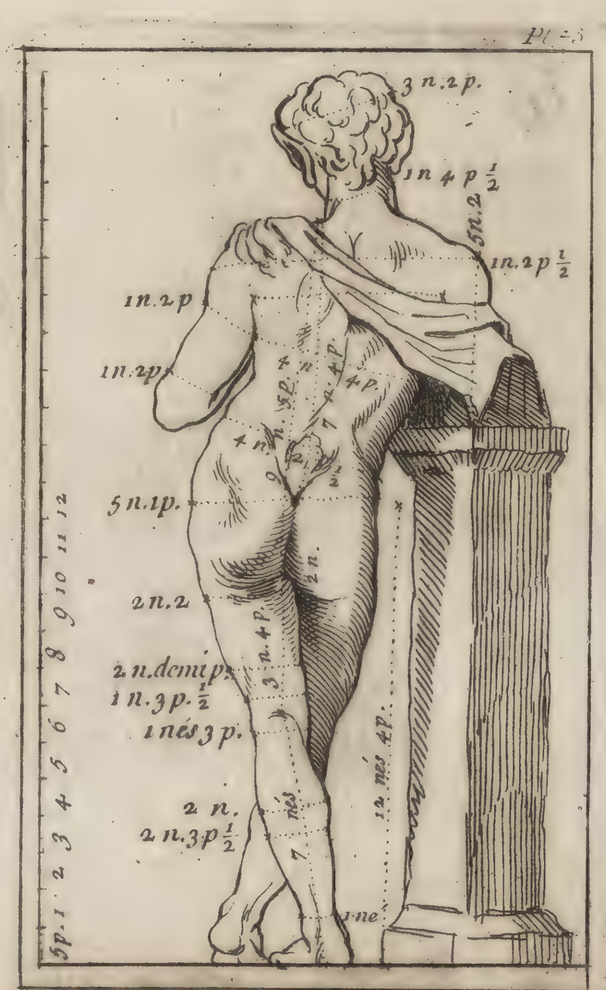
Diverses parties de l'Enfant du Faune de Borghese



Diverses parties de l'enfant du Faune de Borghese

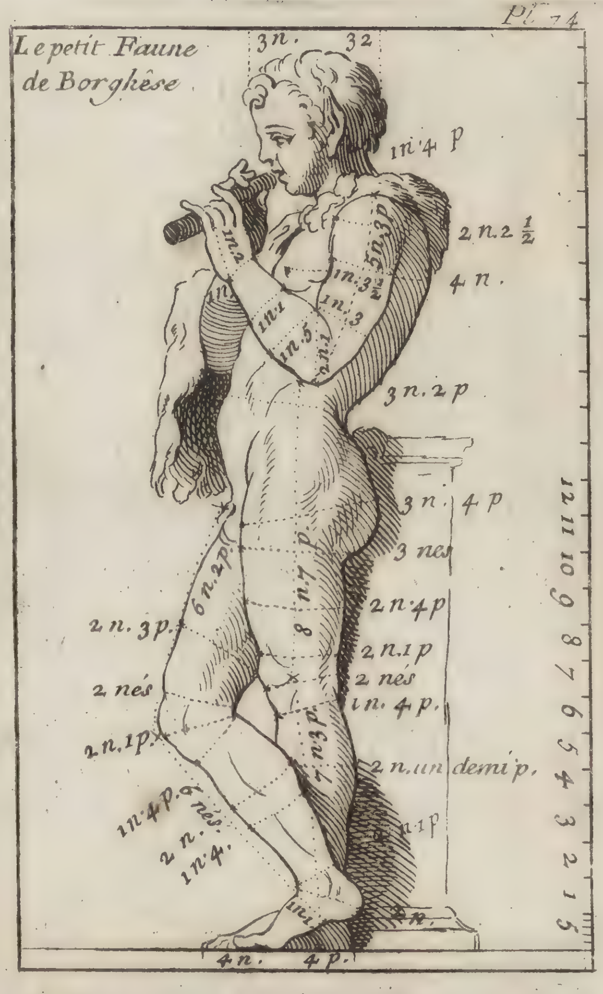


Le Petit Faune de Borghese vû par devant



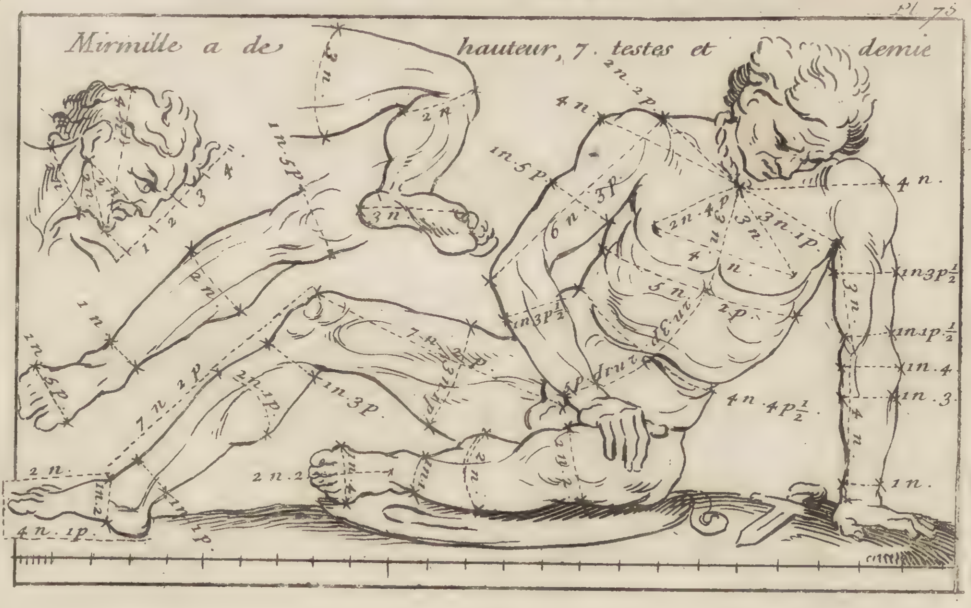
Le petit Faune de Borghese vû par derriere

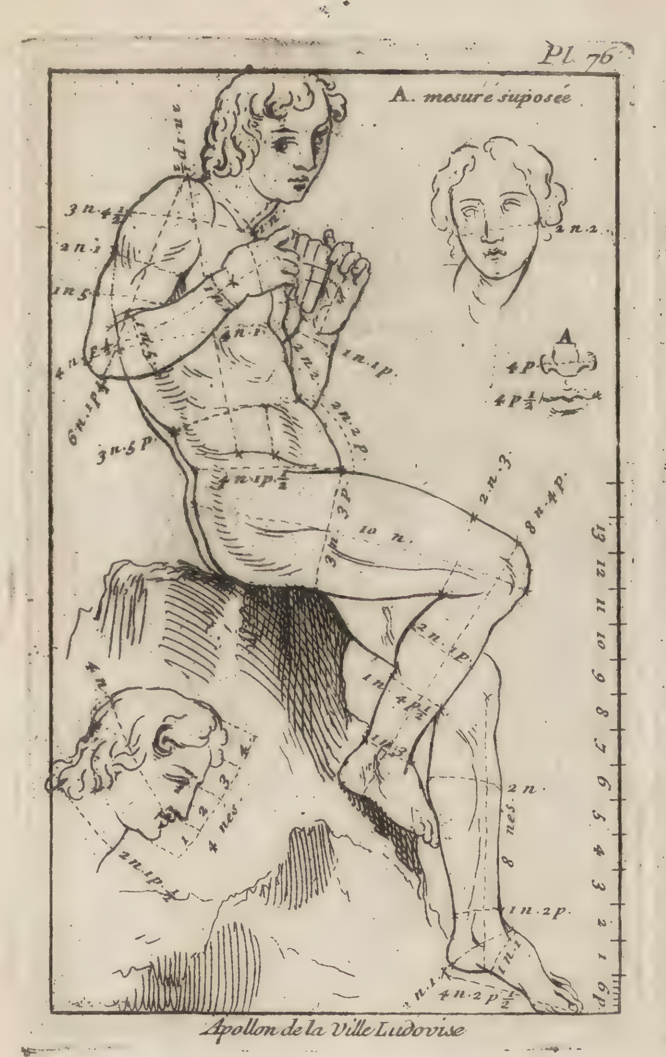

Pl. 74
Main du Ieune LAOCOON
B. Main du Mirmille
A. main du Faune.
Le nez est diuisé en 12 parties, et sert po.r les mains cy dessus
1 nez. 12 parties


Pl. 74
Le petit Faune de Borghêse

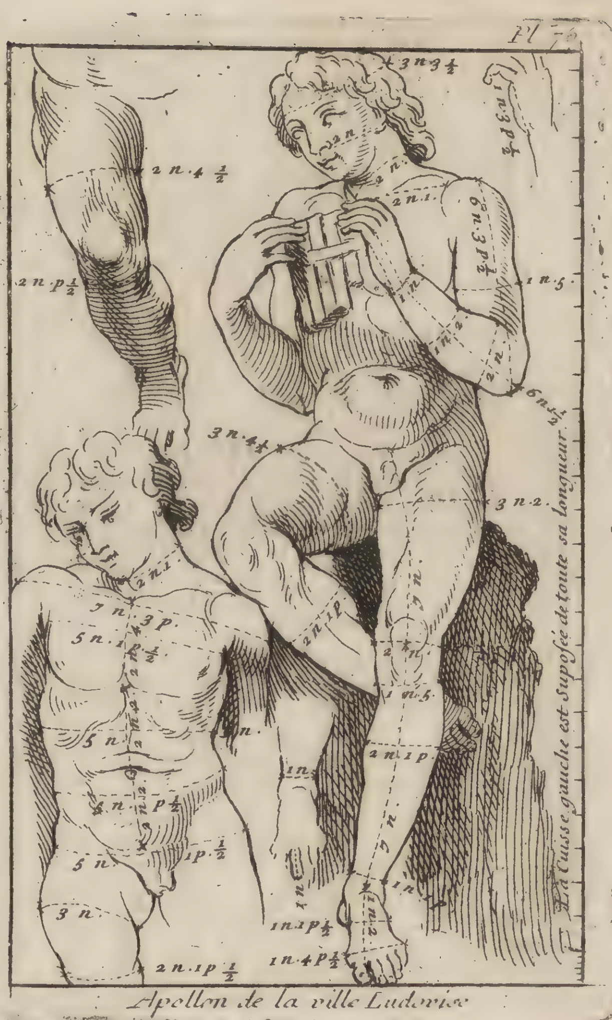



Autre veuë de Mirmille.


Pl. 75
Mirmille a de hauteur, 7. testes et demie



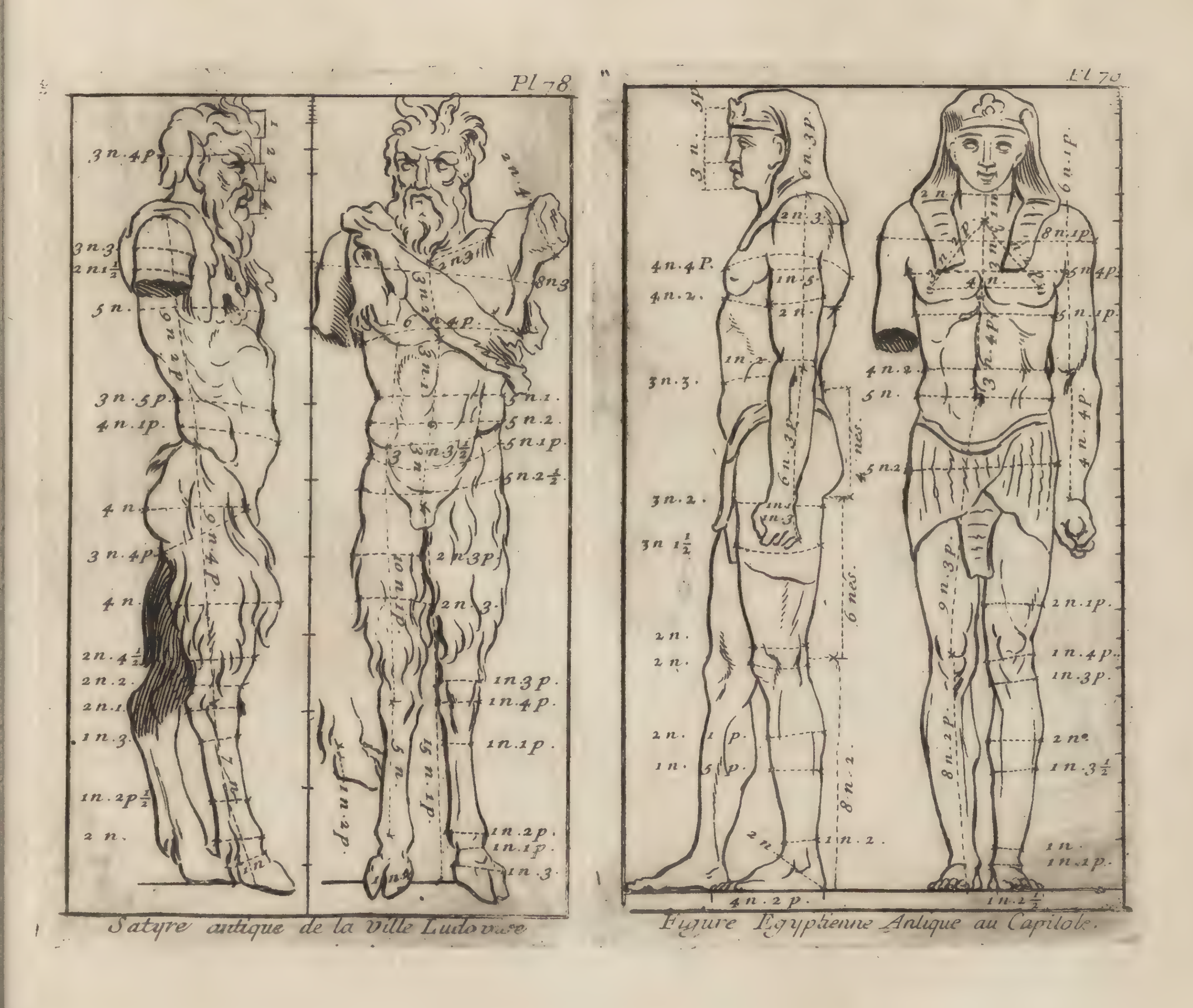
Apollon de la Ville Ludovise



Apollon de la ville Ludovise


Pl. 77
HERMAPHRODITE DE BORGHESE
HERMAPHRODITE DE BORGHESE

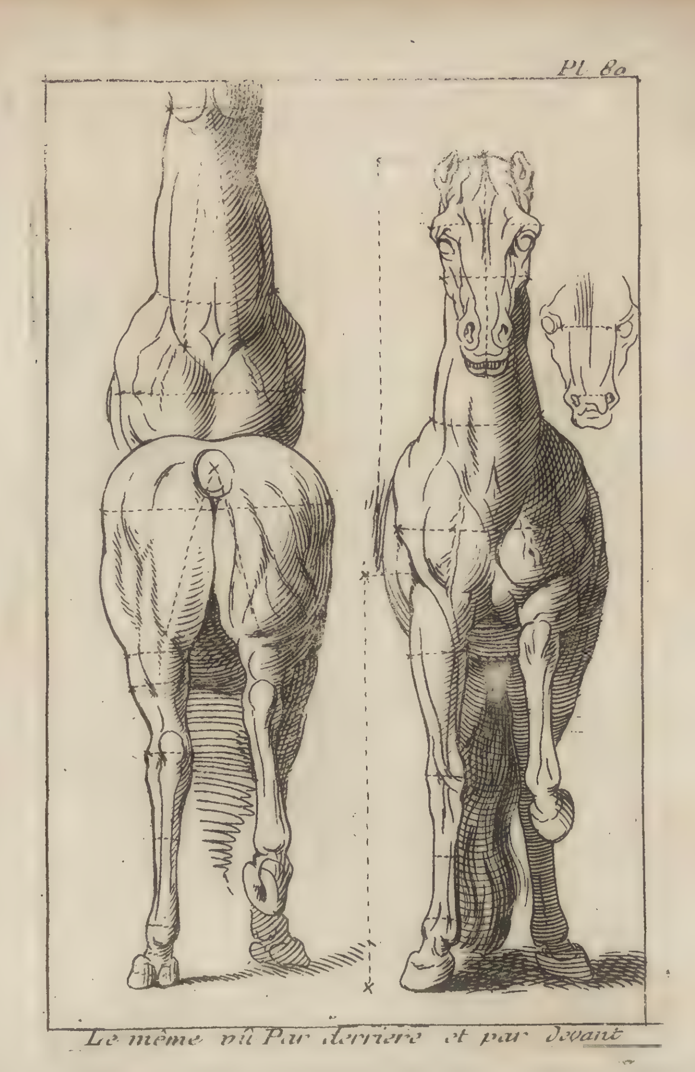




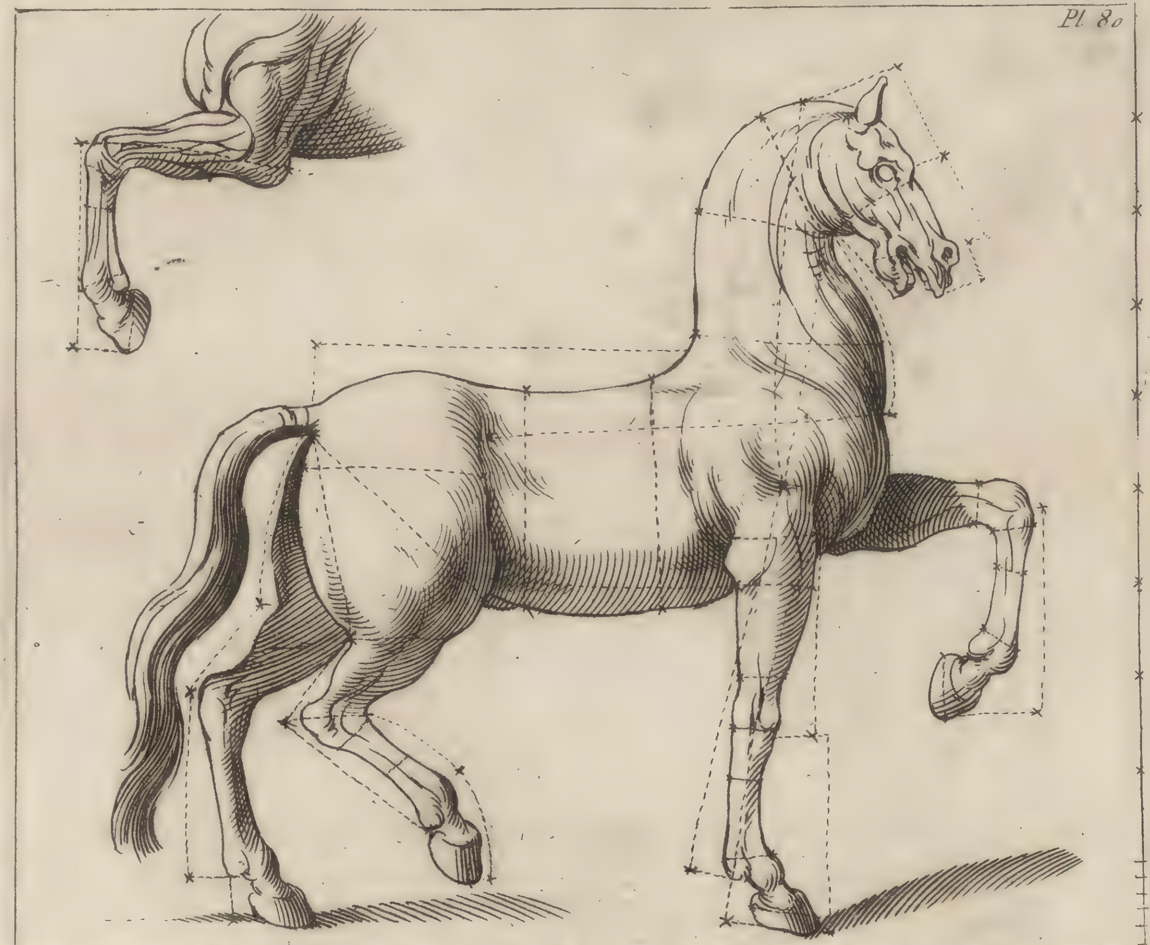
Satyre antique de la Ville Ludovise

Figure Egyptienne Antique au Capitole.


Pl 78
LE NIL.
Pl 79
LE NIL.



Le même vû Par derriere et par devant



Le petit Cheval ecorche de la ville Mattei, vû de coté

Pl. 81.

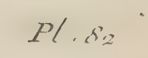


Bataille de Fontenoy.

Pl. 8



Cochin filius inven. *F. A. Aveline Sculp.*





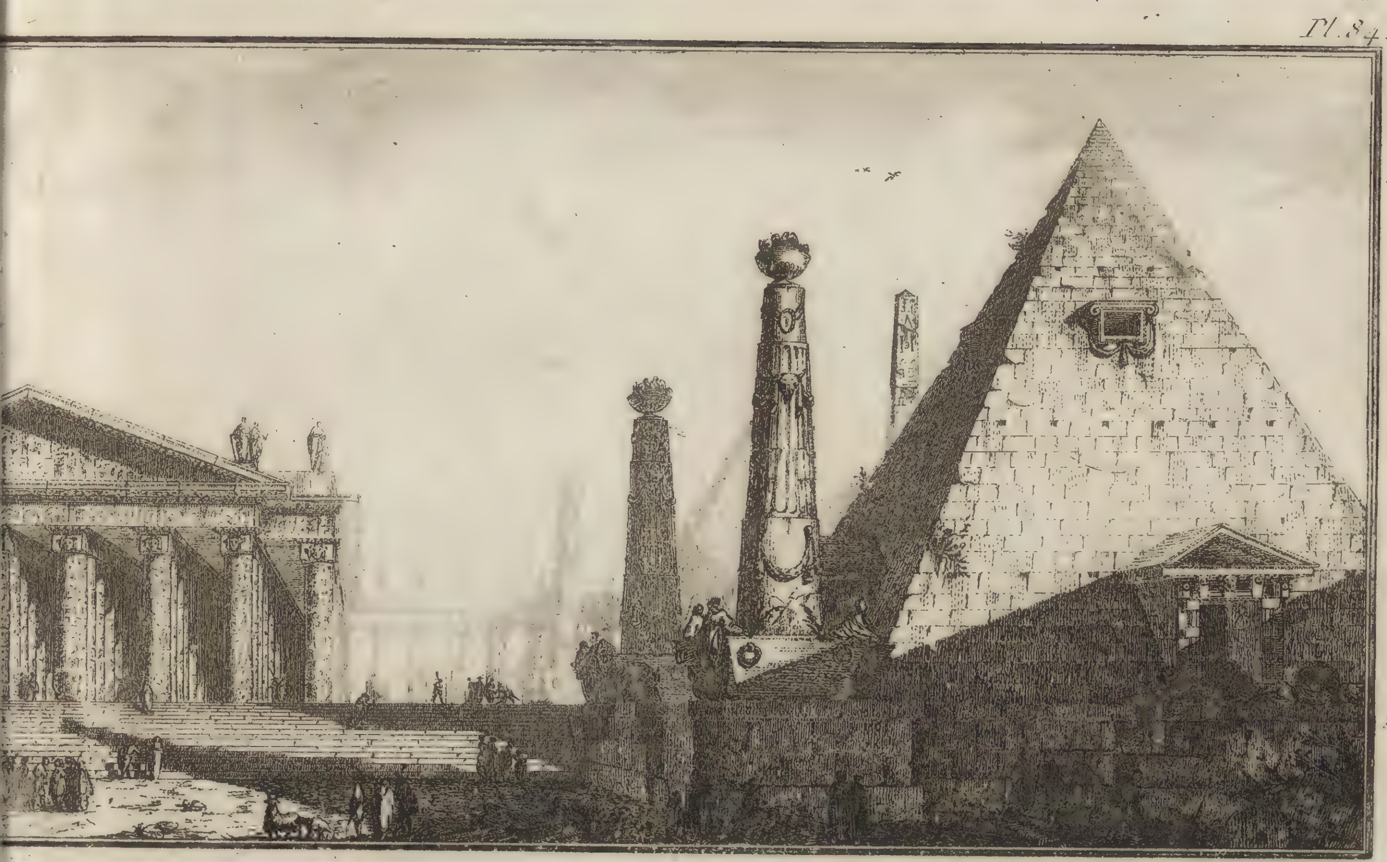
C.N. Cochin filius inv. C.N. Cochin Sculp.

Pl 82



Cochin filius inven. F.A. Aveline Sculp.





Bellicard inv. et Fec.

84



Bellicard Inv. et Fec.




Fin
des Devis
Babel. inv. Sculp.


Pl. 86.
Babel. in
Babel. in. et Sculpsit.


Babel. in
et Sculp.


P. E. Babel. invenit et Sculpsit.
Babel. invenit. et. Sculpsit.
88

Pl. 89




graué par le Pautre.

Pl. 92



Pl. 92.



Chedel inv. et Sculp.



Chedel inv. et Sculp.

Pl 94



BOUCHER INV.

CHEDEL Sc.

Pl 9[illegible]



COCHIN DEL. CHEDEL Sc.

Pl. 96.



Laurent delin et Sculp.

Pl. 97.



F. Boucher delin. Laurent Sculp.

Pl. 98



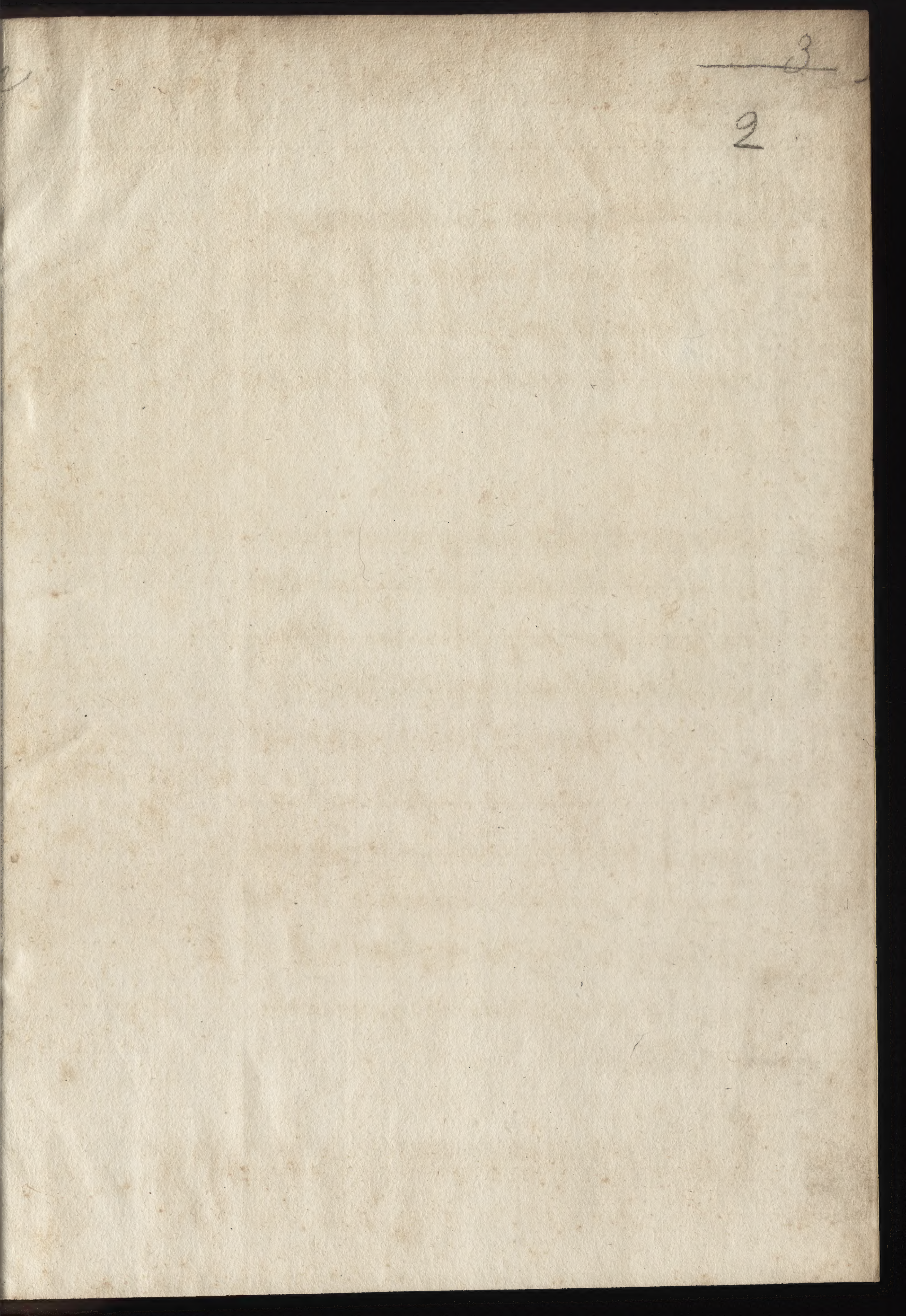
F. Boucher delin. Laurent Sculpsit.



A Perelle delin et Sculpsit



A Perelle delin. et Sculpsit


3
2




SPECIAL
84B
5936

